



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão

Curso de Especialização: Formação em Psicodrama

Convênio SOPSP-PUCSP

**ESTÉFANO MARTINS VITAGLIANO**

**ANTÍGONA, TEATRO E PSICODRAMA: UMA EXPERIÊNCIA EM  
PREPAÇÃO DE ATORES**

**SÃO PAULO – SP**

**2015**



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão

Curso de Especialização: Formação em Psicodrama

Convênio SOPSP-PUCSP

**ESTÉFANO MARTINS VITAGLIANO**

**ANTÍGONA, TEATRO E PSICODRAMA: UMA EXPERIÊNCIA EM  
PREPARAÇÃO DE ATORES**

Monografia de Conclusão de Curso  
apresentada à Banca Examinadora do Curso  
de Formação em Psicodrama do Convênio  
SOPSP-PUCSP, como exigência parcial para  
obtenção do certificado de especialização e  
título de psicodramatista

- foco socioeducacional

Orientação: Prof<sup>a</sup> Dra. Marília J. Marino

**SÃO PAULO – SP**

**2015**

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Marília J. Marino

Examinadoras:

---

Natália Giro

---

Yvette B. Datner

*Dedico este trabalho à minha sempre companheira, Mariana.  
Companheira de faculdade, companheira de casa, companheira  
de vida.*

*Esteve junto comigo desde o convite para ser preparador, atuou  
na peça como uma das Antígonas, me apoiou e ajudou em toda  
leitura e escrita.*

*Esta pesquisa e todo o seu desenvolvimento, antes e depois da  
primeira palavra aqui colocada, só teve sentindo porque ela  
estava ao meu lado.*

*A ela e a nossos dois filhos felinos, Leon e Midna,  
companheirinhos de colo em várias noites em frente ao  
computador, dedico este trabalho.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente à minha orientadora, Marília, pelos ensinamentos, apoio e paciência durante este processo de pesquisa e elaboração. Seu incentivo e carisma foram imprescindíveis para a realização deste trabalho.

Aos meus pais agradeço pelo companheirismo, mesmo que distantes, mas sempre presentes no amor e no carinho e sem os quais não teria chegado onde hoje estou.

Agradeço a meu irmão Danilo, sempre ao meu lado nos momentos que mais preciso, e nas loucuras mais inviáveis, como atravessar Bolívia, Peru, o norte e centro-oeste do Brasil, com o nosso carrinho de dia-a-dia.

Agradeço aos meus colegas da turma Quente, com quem descobri e me aventurei nesse universo psicodramático. Assim como agradeço aos professores por nos ter proporcionado este universo.

Agradeço aos sábados, domingos e feriados, sem eles este trabalho ainda estaria longe de estar pronto.

Por fim. Agradeço ao meu computador, por nunca falhar quando precisei e peço desculpas pelos tapas quando a inspiração à escrita não vinha.

A todos, meu muito obrigado.

## RESUMO

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa-ação de cunho qualitativo que visa compreender as possibilidades do método psicodramático e, principalmente, do Teatro da Espontaneidade, no processo de preparação cênica, junto a um grupo de atores não profissionais. O processo foi desenvolvido ao longo de dois meses com um grupo de alunos do curso de Pedagogia que se propôs a apresentar a peça *Antígona*, de Sófocles, no encerramento da XI Semana de Estudos Clássicos da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Nesta proposta houve ensaios com os preceitos do Teatro Clássico e, como suporte aos atores, o método psicodramático entrou para proporcionar uma nova perspectiva e um novo olhar para a construção dramática. A metodologia e o embasamento teórico que sustentam esta pesquisa firmam-se nos fundamentos morenianos de Psicodrama e Teatro da Espontaneidade, assim como as técnicas pertinentes aos métodos. Buscou-se ainda, o resgate do Teatro Grego pelas concepções aristotélicas além de textos de Sófocles, autor da peça encenada. Os resultados apontam para o que surgiu como o principal desvelamento na preparação do ator pela proposta psicodramática: o resgate da espontaneidade-criatividade, manifesta na *tomada de consciência* do ator diante do impacto em sua subjetividade, com a apropriação do texto que deixou de ser apenas decorado, e passou a ser a fala de cada um na sustentação de sua personagem.

**Palavras-chaves:** Psicodrama; Teatro Grego; Teatro da Espontaneidade; *Antígona*; Preparação de atores.

## **ABSTRACT**

This work is the result of a qualitative action-research aimed to investigate the possibilities of the Psychodrama method, and mostly, Spontaneity Theater along with a processes of scenic preparation with a non-professional actors group. The process was developed during two months with a group of Pedagogy students proposing to act Sophocles' *Antigona* at the completion of the XI Week of Classical Studies of the College of Education of University of São Paulo. Within this proposal there was rehearsals using the principals of Classic Theater and, as a support to the actors, the Psychodrama method enters to provide a new perspective and a new look to the dramatic construction. The methodology and theoretical foundation that supports this research is centered in the Psychodrama writings of Moreno and his Spontaneity Theater, along with the techniques pertinent to the methods. In this foundation, attempted also the rescue of Greek Theater with the Aristotelian conceptions along with Sophocles, author of the play. The results points to what became the principal revelation with the actors preparation using the Psychodramatic proposal: the rescue of spontaneity-creativity manifested with the *consciousness gathering* of the actor in front of the impact in his subjectivity, with the text appropriation that ceased to be only memorized and became a self spoken language that sustains the character.

**Key-words:** Psychodrama; Greek Theater; Spontaneity Theater; *Antigona*; Actor preparation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: DO LUGAR DO AUTOR E DA PEÇA.....</b>	<b>11</b>
<b>1. CUIDANDO DOS ALICERCES DO PALCO.....</b>	<b>15</b>
<b>1.1 Jacob Levy Moreno e o Teatro Teatro da Espontaneidade.....</b>	<b>16</b>
<b>1.1.1 Primeiros passos: do berço à universidade.....</b>	<b>17</b>
<b>1.1.2 A criação do Teatro da Espontaneidade e do Sociodrama.....</b>	<b>20</b>
<b>1.1.3 A viagem para os Estados Unidos e o recomeço de Moreno.....</b>	<b>25</b>
<b>1.1.4 Sing-Sing e a Escola Hudson para moças: o aprofundamento da experiência, a consolidação da teoria.....</b>	<b>27</b>
<b>1.1.5 O desenvolvimento do Psicodrama.....</b>	<b>28</b>
<b>1.1.6 Principais conceitos para a ação.....</b>	<b>29</b>
<b>1.2 Sófocles e o Teatro Grego.....</b>	<b>33</b>
<b>1.3 Antígona.....</b>	<b>39</b>
<b>2. ABRINDO AS CORTINAS.....</b>	<b>46</b>
<b>2.1 Natureza da Investigação.....</b>	<b>46</b>
<b>2.2 O <i>locus</i> do Projeto.....</b>	<b>47</b>
<b>2.3 Apresentando o Projeto, o grupo e a sistemática de trabalho.....</b>	<b>48</b>
<b>2.4 Metodologia de Trabalho.....</b>	<b>51</b>

<b>2.5 Cuidados éticos na Pesquisa com seres humanos.....</b>	<b>53</b>
<b>3. EM CENA.....</b>	<b>54</b>
<b>3.1 6º Encontro – 12/04/2013 – Estátuas de Antígona.....</b>	<b>54</b>
<b>3.2 14º Encontro – 6/05/2013 – Dramatizando Livremente.....</b>	<b>57</b>
<b>3.3 18º Encontro – 13/05/2013 – A morte de Antígona.....</b>	<b>60</b>
<b>4. FECHANDO AS CORTINAS PROVISORIAMENTE.....</b>	<b>63</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>66</b>
<b>OBRAS CONSULTADAS.....</b>	<b>67</b>
<b>SESSÃO DE ANEXOS.....</b>	<b>68</b>
<b>ANEXO I – REGISTRO DOS ENCONTROS.....</b>	<b>68</b>
<b>ANEXO II – REGISTRO FOTOGRÁFICO.....</b>	<b>80</b>



Gustave Moreau, Édipo e a Esfinge.

Óleo sobre tela, 1864.

## INTRODUÇÃO: DO LUGAR DO AUTOR E DA PEÇA

Creio que a melhor forma de se iniciar o relato de uma trajetória é traçar os caminhos que levaram às escolhas. O ponto inicial distante que tornou possível concretizar no presente a vontade de ser psicodramatista e pesquisar o teatro da espontaneidade.

Começo aqui contando um pouco de minha história e relacionamento com o motivador de minhas escolhas profissionais.

Desde pouca idade sempre tive contato e gosto por jogos, minhas melhores memórias sempre me remetem a esta atividade, nas frases de Castanho (1995, p. 25), em seu texto *Jogos Dramáticos com Adolescentes*, “Há no jogo uma intensidade, um poder de fascinação e uma capacidade de excitar que é o que define sua essência. Portando, tensão, alegria e divertimento são características primordiais do jogo”. Dentre os diversos jogos típicos da infância, fazia o que nos meus quinze anos acabei conhecendo mais profundamente por RPG (*Roleplaying Game*), ou jogo de interpretação de personagens. Nesse tipo de jogo os participantes assumem o papel de personagens e juntos protagonizarão uma narrativa, uma estória criada pela imaginação do conjunto. Jogo e drama em conjunto.

Logo de início me cativou muito toda a forma do jogo; imaginar e criar uma personagem, seus atributos, qualidades e defeitos; com ele vivenciar feitos épicos, por vezes temas infantis, mas que cativam os mais duros dos adultos: salvar princesas em perigo presas em calabouços, derrotar dragões e feiticeiros malignos e ser consagrado como o grande herói de um reino. Tudo acontecendo de forma vívida na imaginação e na companhia de valorosos amigos.

Com o tempo, mas ainda na meninice, conheci outros tipos de RPGs, com temas mais densos e poéticos, que buscam uma maior riqueza na narrativa através de personagens com grandes conflitos existenciais e a busca da humanidade escondida dentro de um mundo à beira do caos.

E veio o vestibular e a escolha da profissão. Não tive muita dúvida, sempre quis ser professor e pesquisador, pelo RPG nutri um gosto maior pela criação de estórias, portanto, escolhi Letras.

Durante a graduação continuei no meu habitat “RPGístico” me aprofundando mais e mais; jogos novos, temas novos, formas novas de se jogar, tudo que vinha eu procurava saber mais. E numa dessas buscas encontrei a junção ideal de meu *hobby* com minha profissão: RPG usado na educação. Apliquei-o diversas vezes como estágios e seminários, pesquisa em iniciação científica e agora o faço pelo mestrado.

Nesse caminho pelo RPG ouvi muito o título “teatro de improviso” ou “teatro da espontaneidade”, dada toda semelhança no processo de dramaticidade, o que, após término da graduação, e pesquisa dentro do gênero, me levou a escolher o curso de Formação em Psicodrama como uma nova aquisição curricular.

Logo de início, em sua apresentação, foi perceptível a forma como o curso iria se construir pelos anos seguintes. Uma tomada consciente de criatividade, das amarras criadas pelas conservas culturais e se soltar espontaneamente. O curso e os pensamentos do criador do Psicodrama, Jacob Levy Moreno, estavam de laços feitos e esta união continuou até sua conclusão.

Durante o decorrer do curso tivemos a oportunidade de participar de atos sociométricos e por eles conhecer estilos de direção e temáticas possíveis de trabalho.

Dos elementos criadores do método, a pragmática, a ação, foi aquele que mais se destacou. Teorias colocadas em práticas, experimentações em papéis de diretor e ego-auxiliar. Ser psicodramatista é fazer psicodrama e não apenas estudá-lo, e nisso todas as disciplinas alcançaram êxito, a vivência em sala foi excepcional.

Para a monografia de conclusão de curso escolhi a pesquisa-ação pelo teatro da espontaneidade por melhor se enquadrar na formação que carrego de sociônomo sem descartar meu interesse pela “contação” de histórias. O tema que pretendo abordar em minhas práticas, o *universo da formação de atores*, advém da minha formação em Letras e minha, admito que pouca, experiência teatral. Já a opção do público alvo do trabalho, estudantes de pedagogia, se deu por eu me enquadrar neste mesmo conjunto pelo meu recente ingresso em um novo curso de graduação, em busca da aliança entre jogos dramáticos e educação.

O psicodrama de Moreno visa à ação como componente chave para a mudança relacional, a libertação das conservas culturais, e é o que melhor carrego de conhecimento após meu trajeto, o agir. O homem é um ser social que apenas existe e se faz existir em meio relacional e para que seus conflitos sejam solucionados, se faz presente o elemento E, a espontaneidade criativa, e por ela pretendo seguir minha jornada como psicodramatista e pesquisador do teatro da espontaneidade.

Para descrever e refletir sobre o processo de preparação de atores através de vivências psicodramáticas, parti da pergunta: *Como o psicodrama pode auxiliar a preparação de atores?*

O trabalho foi feito durante os ensaios da peça “Antígona”, apresentada no encerramento da Semana de Estudos Clássicos da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, ao dia 24 de maio de 2013.

Para compreender melhor o processo do qual fizemos parte, começamos por explicar o que é a Semana de Estudos Clássicos. Este evento ocorre anualmente na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo há doze anos, é organizado pelo Grupo de Estudos Clássicos da FEUSP, e busca apresentar a importância da tradição clássica para o debate acerca dos fins da educação. Em 2013, com o tema “Nós, os Antigos”, a Semana de Estudos Clássicos propôs a reflexão sobre as características do pensamento antigo e o modo como ele constitui muitas de nossas condutas. Ao mesmo tempo, indaga sobre as diferenças e os contrastes entre nosso mundo e o deles, na expectativa que tal separação, ao nos dar distanciamento, permita-nos entender melhor a nós mesmos.

Seguindo tal tema, o evento foi encerrado com a apresentação do drama trágico Antígona, de Sófocles, encenada e dirigida pelos alunos da Faculdade de Educação. Atuei aqui como codiretor do diretor nomeado, desenvolvendo paralelamente ao seu trabalho uma proposta psicodramática de entendimento e apropriação, não só da temática da peça, mas também da construção das personagens, da construção destas personalidades, suas representações, crenças e papéis na narrativa.

Uma vez que o corpo de atores era composto por pessoas, por vezes, sem experiência nenhuma com a atuação, o psicodrama mostrou-se como uma proposta facilitadora do entendimento das personagens, uma vez que procuramos transpor, através dele, as figuras descritas na peça, e extrair dali fragmentos que formariam um eu, uma construção complexa que se encontra num determinado contexto e que age de acordo com suas características. Este trabalho de construção e apropriação do eu instigado nos atores através do psicodrama possibilitou uma vivência das emoções que se tornou muito mais real e próxima, facilitando o processo de encenação.

Como Objetivo Geral da investigação, buscamos *explicitar a contribuição do Psicodrama/Teatro da Espontaneidade na preparação de atores, considerando o movimento feito durante esta vivência que implicou em criar pontes com o trabalho teatral desenvolvido junto ao diretor nomeado e com a narrativa de Antígona.*

Como Objetivos Específicos tivemos em vista:

- Compreender as pontes entre Psicodrama/Teatro da Espontaneidade e o Teatro Clássico, que ocorreram em trabalho conjunto com o diretor teatral nomeado da peça Antígona.

- Desvelar o caminho da preparação do ator na relação com o conteúdo denso de uma da peça clássica.

- Contribuir na abertura de caminhos para “aventuras” semelhantes empreendidas por diretores de Teatro e Psicodramatistas.

Após essa Introdução, em que “autor e peça” são apresentados, o trabalho está estruturado em quatro capítulos, sendo o primeiro, intitulado “Cuidando dos alicerces do palco”, referente à fundamentação teórica, que se divide em três partes, “Jacob Levy Moreno e o Teatro da Espontaneidade”, “Sófocles e o Teatro Grego” e, “Antígona”.

O segundo capítulo, intitulado “Abrindo as cortinas”, refere-se à metodologia utilizada, configurando o trabalho desenvolvido uma pesquisa-ação de análise qualitativa. Abordará também a metodologia referente à proposta psicodramática, ou seja, os métodos e técnicas utilizados ao longo da preparação de atores.

Partimos então para o terceiro capítulo, que corresponde a uma seleção dos três processamentos, referentes aos encontros mais significativos em que participei como diretor, e que esboçam os momentos-chave de meu trabalho com os alunos e alunas do curso de Pedagogia, dando uma dimensão do todo. O trabalho envolveu, vinte e quatro encontros, dos quais participei como ego-auxiliar em quinze deles, e em nove como diretor. Este capítulo representa o “Em cena”.

Para concluir, o quarto capítulo traz minha análise, pautada na articulação da teoria abordada até então, com a prática, e reflexão sobre este processo ao mesmo tempo tão exaustivo e gratificante, denominado “Fechando as cortinas”, encerra minha estreia como psicodramatista e traz mais uma etapa do meu processo como pesquisador.

Para trazer uma pequena amostra dos momentos que vivenciei ao longo deste percurso trago, após a bibliografia, compondo a seção de anexos, algumas fotos do processo de ensaio e da apresentação da peça e o registro dos encontros.

## 1. CUIDANDO DOS ALICERCES DO PALCO

Neste capítulo iremos colocar em pauta todo o embasamento teórico necessário para o desenvolvimento deste trabalho.

Esta fundamentação se fixará em três grandes itens: Jacob Levy Moreno e o Teatro da Espontaneidade; Sófocles e o Teatro Grego; Antígona.

Em *Jacob Levy Moreno e o Teatro da Espontaneidade*, retomaremos a vida e obra do criador do Psicodrama, tendo em mente que uma não poderá ser compreendida sem a outra, uma vez que Moreno acredita que uma teoria somente se valida após ser comprovada pela ação.

Em *Sófocles e o Teatro Grego*, retomaremos a importância desta prática para a antiga cultura, focando principalmente na teoria do teatro trágico, estilo do qual a peça protagonista deste trabalho se alinha.

Por fim, em *Antígona*, debruçaremos nosso olhar com cuidado a fim de levantar um panorama de toda sua narrativa e assim situar o leitor na trama que envolveu a peça apresentada, tema principal desta monografia.

## 1.1 Jacob Levy Moreno e o Teatro da Espontaneidade

### Convite a um encontro

Mais importante do que a ciência, é o que ela produz,  
Uma resposta provoca uma centena de perguntas.

Mais importante do que a poesia, é o que ela produz,  
Um poema invoca uma centena de atos heroicos.

Mais importante do que o reconhecimento, é o que ele produz,  
produz dor e culpa.

Mais importante do que a procriação é a criança.  
Mais importante do que a evolução da criação,  
é a evolução do criador.

Em lugar dos passos imperiais, o imperador.  
Em lugar dos passos criativos, o criador.  
Um encontro de dois: olhos nos olhos, face a face,  
e quando você estiver perto arrancarei seus olhos  
e os colocarei no lugar dos meus;  
arrancarei meus olhos  
e os colocarei no lugar dos seus;  
então verei você com seus olhos  
e você me verá com meus olhos.

Então até a coisa mais comum servirá ao silêncio e  
nosso encontro permanecerá meta sem cadeias.  
Um lugar indeterminado, num tempo indeterminado.  
Uma palavra indeterminada para um homem indeterminado.

(MORENO, 1915, p. 2 apud MARINEAU, 1992, p. 59)

Para estudar o Psicodrama é imprescindível o estudo da trajetória de seu criador, Jacob Levy Moreno, que não apenas criou esta nova abordagem para a saúde e para a educação, mas teve sua criação como a própria fonte e motivo de vida, desde a lenda de seu nascimento, ao motivo que o levou a morte.

Moreno pode ser considerado pai do Psicodrama e da Sociometria e da psicoterapia de grupo, mas, sobretudo, devemos a tão inspiradora figura, a renovação humana na busca da criatividade e espontaneidade.

Se Deus é marcado pela sua alcunha de criador, Moreno torna divino o homem, criatura marcada também pelo dom da criação.

A biografia escrita por Marineau (1992) descreve intimamente toda trajetória de Moreno, de sua infância e juventude na Europa, ao prestígio alcançado nos Estados Unidos. Casamentos conturbados. Acessos de megalomania. Companheiros e inimigos. A vida de Moreno se torna aberta para total apreciação, deleite e crítica, assim como suas teorias, que existem como em simbiose com aquele que as criou.

Para melhor compreensão de quem foi Moreno e qual era sua teoria, abordaremos um panorama geral de suas ideias, para além do Teatro da Espontaneidade, mas, para começarmos, vamos primeiramente apresentar o homem, Jacob Levy Moreno.

### **1.1.1 Primeiros passos: do berço à universidade**

De origem Judaica, pode-se dizer que Moreno nasceu duas vezes. Teve seu nascimento documentado em maio de 1889 em Bucareste na Romênia, mas segundo lenda de próprio cunho, seu nascimento se deu em 1892 num navio de bandeira desconhecida que singrava o Mar Negro. O mito criado para seu nascimento é o reflexo da própria condição histórica de sua linhagem, no ano de comemoração do 4º. centenário do êxodo dos judeus da Espanha, nasce Moreno, filho de Judeus Ibéricos, nasce sem bandeira, assim como seu povo se encontrava.

Quatrocentos anos antes, a 30 de março de 1492, um édito foi proclamado no palácio de Alhambra, em Granada, por Isabel de Castela e Fernando de Aragão, os Reis Católicos da Espanha, ordenando a todos os judeus que se convertessem ao catolicismo ou deixassem o país. (MARINEAU, 1992, p. 17)

Ainda em relação à simbologia presente em seu segundo nascimento, Marineau afirma:

A estória de seu nascimento num navio pode também conter um significado bem diferente. O fato de que o navio fosse "sem bandeira" permite a Moreno reivindicar o anonimato de nacionalidade, abstenção de pertencer a um país definido, fazendo dele um cidadão do mundo. Este significado simbólico será mais tarde importante para entender a filosofia e as teorias de Moreno. A estória do nascimento de Moreno torna-se um dos mais perfeitos exemplos do que ele próprio chamava verdade poética e psicodramática. (1992, p. 23)

Logo cedo seu destino iria ser traçado pelo encontro com uma misteriosa cigana. Com apenas um ano de idade, Moreno se acometeu de um sério ataque de raquitismo, já havendo perdido as esperanças, sua mãe em uma praça se encontrou com uma cigana, esta mostrou como curar o garoto e acrescentou a seguinte profecia: “Chegará um dia em que esta criança se tornará um grande homem. Chegará gente de todo o mundo para

vê-lo. Ele será homem sábio e bondoso” (MARINEAU, 1992, p. 29). O dito se cumpriu, Moreno curou-se do raquitismo, e como ainda iremos ver, a profecia também estava por se realizar. É por dado momento também que, com grande influência de sua mãe, emerge sua megalomania.

Essa história é importante, porque criou na mente da mãe a idéia de que o filho não era uma criança comum. Desde aquele dia, ela acreditou que Deus tinha lhe dado a importante missão de recuperar a saúde da criança e prepará-la para sua futura jornada. Começou a dar a Jacob uma atenção especial e, sem perceber, assentou os fundamentos do seu futuro megalomaniaco. (MARINEAU, 1992, p. 29)

Segundo suas próprias palavras, a infância foi o período mais feliz de sua vida, também caracterizado pelo seu primeiro momento megalomaniaco. Quando criança sua brincadeira favorita era a encenação de Deus. Em ocasião que ficou marcada em sua história, aos quatro anos de idade, Moreno ao brincar de ser Deus, caiu de uma cadeira e quebrou o braço direito. Moreno descreve este fato como a primeira encenação Psicodramática.

Mais tarde, Moreno teceu comentários sobre o processo de aprendizagem daquele domingo especial: reconheceu que foi ao mesmo tempo diretor e protagonista no primeiro psicodrama privado; fez uma conexão entre o futuro palco psicodramático e os céus/ viu os diferentes papéis desempenhados pelas outras crianças como de futuros egos auxiliares. Acima de tudo, reconheceu sua necessidade de representar Deus. (MARINEAU, 1992, p. 30)

Seu segundo período megalomaniaco se deu na juventude. Marcado pela separação dos pais e problemas gerados pela mudança de país encontrou seu caminho ao se deparar com uma estátua de Jesus e nela realizou que estava fadado a um destino de enormes proporções e que deveria trilhar sua imagem pelo universo. "Tendo desejado destruir o mundo no período de revolta e depressão, desejava agora construir um outro, novo. Moreno carregou consigo esta nova visão pelos anos subseqüentes." (MARINEAU, 1992, p. 37)

Na mesma época (1906), Jacob Moreno também completou sua separação da família: deixou seu círculo mais íntimo para ficar mais disponível para os outros. A separação não foi fácil. A família e, especialmente, a mãe tinham necessidade dele; ele se sentia mal por ser incapaz de substituir o pai, mas, ao mesmo tempo, zangado com a mãe: era ela a responsável pela separação. Passou então por um período de revolta, acusando até os tios, que ajudavam financeiramente, de interferirem nos assuntos da família. Mas a separação foi

também uma oportunidade para uma revolta maior ainda: o sistema escolar estava cheio de hipócritas, a sociedade perdera o sentido de justiça e de ética elementar. Do mesmo modo para Deus, a criação é uma confusão e não reflete a sua Beleza e Justiça. O jovem adolescente não teve outra alternativa senão tomar seu futuro e o futuro da humanidade em suas próprias mãos."(MARINEAU, 1992, p. 39)

Moreno agora se interessava muito por autores místicos, voltado especialmente para o conceito de céu. Seguiu um período de dois anos numa busca incessante de sua espiritualidade e ao plano de vir a ser seu próprio Deus. Esta busca o afastou de todos e o fez tornar-se absolutamente convencido de que a ação era mais importante do que as palavras, que a experiência era a melhor mestra comparada aos livros.

Costumava passear ao redor da universidade usando uma capa verde e comprida barba, via à distância grupos opostos discutindo política e religião.

Decide por entrar na faculdade em 1909, quando vai para a Universidade de Viena. Certa vez, em uma de suas andanças anônimas conheceu Chaim Kellmer, estudante de filosofia, e de imediato houve imensa afinidade entre os dois. Juntos fundaram a “Religião do Encontro”, uma oportunidade para por em prática seus maiores credos juntamente com uma comunidade baseada em seus princípios. O jovem Moreno não apenas fazia pregações estimulando a ação, mas chegaria também a dizer que nada era digno de discussão sem antes ter sido posto a prova. Os que compunham o grupo deviam ser anônimos, chegando até mesmo a abandonar o próprio nome. É bem possível que durante este período a megalomania de Moreno o levou a acreditar que seria um próximo messias, pronto a retirar o mundo da escuridão.

Contudo, sua entrada na universidade se deu de forma complicada, uma vez que não havia concluído os estudos básicos, Moreno não pôde ingressar no curso de Medicina diretamente. "Em vez disso, foi admitido no curso de Filosofia, em caráter provisório. Antes de se tornar aluno em tempo integral teve de passar por exames orais e escritos, relativos ao diploma da escola secundária." (MARINEAU, 1992, p. 42)

Durante o período em que estudou filosofia, Moreno se interessou por metafísica, cosmologia e o idealismo filosófico de Kant, fazendo matérias de anatomia e biologia, até quando regularizou sua situação e, em 1910, transferiu-se para o curso de Medicina.

Ao longo do curso de Medicina teve interesse maior pela psiquiatria, tendo a oportunidade de trabalhar no Hospital Psiquiátrico Steinhof, sua primeira experiência

em instituições de doentes mentais, onde testemunhou abusos contra os pacientes, que normalmente permaneciam vítimas de pesquisas abusivas até à morte.

Durante este período também teve que trabalhar como professor. Aproveitou a oportunidade para aplicar seus preceitos da vivência e da prática, usando o teatro para lecionar, buscando a criatividade, imaginação e espontaneidade do aluno. Chegou a trabalhar com um grupo de crianças em uma espécie de teatro infantil.

Em 1911, Moreno estava num período muito ativo de sua vida. Dava duro nos estudos de medicina, muitíssimo envolvido - ele e seus amigos - com o grupo Religião do Encontro e despendendo bom tempo com as crianças no parque de Viena. Seu contato direto, seu confronto com a vida, levou-o a maior atividade e, em troca, maior desenvolvimento de seu pensamento. (MARINEAU, 1992, p. 57)

É também nessa época que desenvolve o trabalho terapêutico com as prostitutas vienenses, experiência esta muito enriquecedora para Moreno, que começa a visualizar as potencialidades da psicoterapia em grupo.

Durante o período de 1908 a 1917, escreve alguns ensaios e brochuras, por mais que fossem publicações simples, sobre filosofia ou relatando suas experiências, vê-se nesses escritos a origem do que seria, mais tarde, o *axiodrama*.

O axiodrama é, na verdade, um estágio preliminar no desenvolvimento do sociodrama e do psicodrama. Através da crítica dos valores geralmente aceitos pela sociedade, que leva à abolição das *conservas culturais* nos campos da religião, da política e das artes, a meta é voltar a uma estágio mais espontâneo de expressão. (MARINEAU, 1992, p. 57)

É em 1917 que se forma, encerrando desta forma seu ciclo vital de formação.

### **1.1.2 A criação do Teatro da Espontaneidade e do Sociodrama**

Durante o período da Primeira Guerra Mundial, Moreno veio a se interessar muito por literatura, participava de grupos de intelectuais e artistas, e em um desses grupos nasce a ideia da criação de um jornal, *Daimon*, que foi publicado durante cinco anos. Moreno usou o espaço para algumas publicações próprias, dentre elas podemos destacar: “A divindade como autor”, “A divindade como pregador”, “A divindade como comediante”.

A primeira edição do jornal saiu em fevereiro de 1918. O título, *Daimon*, foi tirado de Sócrates. A palavra grega *daimon* pode significar tanto um bom quanto um mau espírito. Refere-se também ao gênio do indivíduo. O daimon é o "duplo interior" de cada indivíduo, sua aspiração e conselheiro secreto. O daimon, associado à força criadora do indivíduo, permite à pessoa transcender normas, habilitando-a a alcançar maior conhecimento e instituir uma nova ordem no mundo. O título escolhido para o novo jornal expressava assim, sucintamente, as aspirações de seus fundadores. (MARINEAU, 1992, p. 66)

Por não sentir-se a vontade dentro de círculos intelectuais, Moreno logo deixaria de lado essas atividades.

Dado fim da guerra, muda-se para Bad Vöslau para exercer a medicina e lá encontra Marianne. Segundo ele próprio, paixão à primeira vista. O que virá a culminar no casamento entre os dois. Marianne por muitos anos foi sua musa e ele a proporcionava grande admiração, largou seu ofício como professora para seguir Moreno em seu trabalho.

Em 1920, a megalomania messiânica de Moreno amadurece ao ápice e seria expressa em seu livro "As palavras do pai". Nele é relatada toda filosofia da ação, co-criação, espontaneidade, que já havia praticado durante toda vida.

Se lermos esse livro como uma expressão de uma filosofia do cosmo, acharemos nele os conceitos das futuras teorias de Moreno: realidade suplementar, espontaneidade, co-responsabilidade e co-criação, criação como um processo contínuo, "encontro" do Eu e do Tu como base de encontros significativos.(MARINEAU, 1992, p. 75)

Lembrando aqui que Marineau define *realidade suplementar* como:

o âmbito da ação dramática no qual as idéias que estão na mente podem encontrar expressão adequada. Assim, fatos de ficção científica, da fantasia e do suceder emocional que tememos ou dos quais temos saudades podem ser vividamente experimentados num terreno imaginário criado como espaço para sua manifestação. Em outras palavras, a realidade suplementar é a realidade modificada, amplificada ou atenuada pela imaginação de alguém. (1992, p. 168)

Ainda por volta de 1920, Moreno conheceu um paciente que aparentemente sofria de depressão. Conhecido por ser um médico que se importava com aqueles que procuravam ajuda, Moreno começou um processo terapêutico, entrando no mundo íntimo do homem e usando a representação para tratar o suicídio iminente. Estava fazendo um tratamento psicodramático pela primeira vez e descobrindo o valor de uma

atuação imaginária. Prática que continuou a trabalhar com pacientes por toda a cidade. "Como Moreno reconsiderou anos depois, viu que este paciente poderia ter representado o ponto crucial na sua carreira e em sua subsequente decisão de ser psicoterapeuta." (MARINEAU, 1992, p. 77). É nesta época ainda, atuando junto a famílias, repetindo sua experiência com as prostitutas em Viena, que cria o "teatro recíproco" (*théâtre reciproque*), um precursor da terapia familiar e comunitária.

Moreno cria então o chamado Teatro da Espontaneidade e com ele pretende abordar aspectos do humano e do social a fim de encontrar um determinante e solução a diversas problemáticas. Aproveitando a situação da Áustria que ao momento não possuía liderança, na noite de 1º de abril de 1921, convoca todos para uma encenação, no palco um trono vazio e sobre ele uma coroa, convidou todos aqueles que se achavam dignos o bastante para liderar para subirem e exporem suas idéias, poucos subiram, muitos foram embora. A noite do 1º de abril foi a primeira demonstração do que Moreno intitulou de Sociodrama.

O sociodrama é definido como um "método de ação profunda que lida com relações intergrupais e ideologias coletivas". Contrariamente ao psicodrama, no qual o enfoque é colocado no crescimento individual no grupo e pelo grupo, no sociodrama, a verdadeira matéria são os valores e preconceitos do grupo. Pode ser um grupo pequeno ou grande, ou muitos subgrupos. A finalidade é explorar e resolver problemas que emergem entre membros de unidades menores, dentro de um grande grupo ou entre grupos. O sociodrama é também diferente do axiodrama, que tem por finalidade purgar o indivíduo das *conservas culturais* e dos estereótipos. (MARINEAU, 1992, p. 81)

Após o episódio de sua fracassada tentativa de sociodrama, Moreno se distancia dos grupos literários e acaba formando um grupo teatral. Em 1922 aluga um espaço em Viena onde instala um novo teatro. O grupo, que forma então o "Stegreiftheater" ou teatro da espontaneidade, encenava peças espontâneas, fazia "re-dramatizações" de notícias diárias, o que daria origem à técnica "jornal vivo", ou improvisava sobre temas sugeridos.

É a partir deste processo que Moreno começa a apreender seu ofício como diretor de "psicodrama", por mais que este ainda não fosse posto desta maneira, o processo já ia se constituindo através das técnicas básicas. Lembremos que levava um longo percurso, desde o "Psicodrama da queda de Deus", até a descoberta do processo terapêutico com a cura do homem que desejava suicidar-se, para que Moreno se defrontasse com o real poder terapêutico da dramatização. Este processo se consolidou através do caso de "Georg" e "Bárbara", quando ocorre a passagem do teatro da espontaneidade para o teatro terapêutico.

Bárbara atuava no grupo teatral de Moreno, sendo a principal atriz do grupo, com o passar do tempo conhece e se envolve com o romancista Georg, com quem chega a se casar. Só havendo, até então, encenado papéis de dócil feminilidade, causa espanto ao seu marido quando este descobre outra faceta de sua personalidade, desaforada e violenta. Assustado, Georg recorre a Moreno, que busca, através da chave da interpretação inverter as disposições de ânimo de Bárbara, que passa a extravasar sua agressividade no palco, mantendo uma relação mais calma com seu marido no âmbito privado.

O psicodrama de Bárbara e Georg introduz-nos na elaboração inicial das técnicas psicodramáticas e mostra-nos os efeitos poderosos de desempenhar papéis terapêuticos. O lugar da técnica de *aquecimento* tornou-se patente e ganhará maior clareza à medida que Moreno tornar-se mais cauteloso em suas intervenções, pondo maior ênfase num diagnóstico exato. A parte de *dramatização* da sessão já está também em andamento. Moreno propõe a exploração de muitos papéis e isso, finalmente, levará à *inversão de papéis* e ao *duplo*. A parte da sessão chamada *compartilhamento* é evidente no uso da *terapia da platéia*.

O papel de *protagonista* já está aí, assim como o de *diretor*, *egos auxiliares* e *platéia*. Tudo isso é ainda um estágio exploratório e experimental. Moreno, de fato, ainda não sabe manejar a catarse ou compreender os limites da atuação. (MARINEAU, 1992, p. 86)

Em 1924 publica *Das Stegreiftheater* “O Teatro da Espontaneidade”, traduzido somente em 1947 sob o título *The Theatre of Spontaneity*, o pequeno livro compreende a dimensão do pensamento de Moreno acerca do teatro e da terapia. Nele, são propostas quatro formas de teatro revolucionário: o teatro de conflito ou crítico, que corresponde o que em outro momento Moreno chamara de *axiodrama*, um teatro em que o público desafia as *conservas culturais*. O segundo tipo, o teatro da espontaneidade ou teatro imediato

é baseado na espontaneidade: teatro é o que acontece no aqui e agora, o que está sendo criado enquanto a vida se desenrola. É teatro sem espectadores, teatro que conduz à criatividade, através do uso da imaginação e do acontecimento espontâneo. É um drama global: cada qual faz parte dele como ator e protagonista. Evoluiu a partir da experiência de Moreno com as crianças e com seu grupo de improvisação. Nos Estados Unidos, Moreno vai se referir a ele como Teatro Improvisado. (MARINEAU, 1992, p. 88)

Os terceiro e quarto tipos são, respectivamente, o teatro terapêutico, como o praticado com Georg e Bárbara; e o quarto o teatro criador, definido como a “autodramatização em cada um de nós” (MARINEAU, 1992, p. 89). Notamos aqui a

base do pensamento moreniano acerca dos conceitos de sociometria, psicoterapia e do psicodrama.

Moreno elabora sua visão de teatro de tal forma que traz em seu livro um novo modelo de palco, projetado para o teatro terapêutico e espontâneo. Este modelo consiste em um palco circular composto por níveis, em que cada um representaria um nível de envolvimento dentro do processo terapêutico. Notamos também a integração da plateia ao palco, neste sentido, não há plateia, pois todos são atores. Quando buscamos a origem das ideias de Moreno para tal construção, encontramos que:

Moreno era um leitor ávido, assistemático. Certamente retirou de suas leituras muitas das ideias que aplicou no teatro e na terapia. Seu conceito de catarse deve muito ao teatro grego, mas também a Freud e Breuer. Muitas das técnicas utilizados no psicodrama podem ser rastreadas até Sócrates e o teatro antigo. O mesmo ocorre com a elaboração de seu projeto para o palco: os teatros da antiga Grécia e os mistérios da Idade Média foram prováveis fontes de inspiração. (MARINEAU, 1992, p. 91)

Nos anos seguintes, além de continuar sua pesquisa em novas formas teatrais voltadas para liberação do homem e projetar uma nova forma de palco para as apresentações em que todos eram participantes, Moreno ainda colaborou, por mais que de maneira singela, com o cunhado para a criação de um gravador.

Ao longo desta jornada, fez poucos amigos e perdeu a maior parte deles. Em 1925, a despeito de seu sucesso, Moreno ficou cada vez mais isolado. Não era aceito em seu próprio país. Enfrentava consideráveis problemas em Bad Vöslau. Uma mudança era necessária. A invenção que criará juntamente com o cunhado deu-lhe a oportunidade para emigrar para os Estados Unidos.

### 1.1.3 A viagem para os Estados Unidos e o recomeço de Moreno

Esta mudança foi deveras complicada. A invenção do cunhado não recebeu grandes créditos, havia o impasse do idioma e Moreno não possuía a licença para ser médico no país.

Dada sorte conheceu o Dr. Bela Shick, e com sua influência passou a trabalhar na ala infantil do Hospital Monte Sinai. Moreno aproveitou o momento para continuar a propor trabalhos envolvendo espontaneidade e criatividade com os residentes. Assim aos poucos seu espaço no Novo Mundo foi sendo conquistado e conseguiu sua licença para a prática da medicina.

Enquanto isso sua situação no Velho Mundo estava em total declínio, dívidas e má fama fizeram de Moreno e Marianne alvos constantes de buscas por satisfações. O que culminou na separação entre o casal.

Os primeiros cinco anos nos Estados Unidos podem ser considerados um “aquecimento” em função de um trabalho futuro. Foram anos difíceis, mas, com sua usual habilidade para adaptar-se, Moreno armou com sucesso o cenário para os mais criativos anos de sua vida. Com sua vida inaugurada e caminhando a passos largos nos Estados Unidos, já em 1931, funda o Teatro do Improvisado, que funcionava no Carnegie Hall, e inicia seus trabalhos na prisão de Sing-Sing e, no ano seguinte participa como diretor da pesquisa com as jovens da Escola Hudson, retomando os passos que havia feito em Viena, através do trabalho com crianças e o teatro do improvisado.

Fez muitas parcerias durante seu casamento de conveniência com Beatrice Beecher, período no qual conheceu a cientista social Helen H. Jennings, pessoa que foi de grande apoio a Moreno na área da sociometria e no teatro do improvisado.

Seu talento para metodologia e estatística foi extremamente valioso para ele, sobretudo quanto empreendeu a pesquisa na prisão de Sing-Sing e na Escola Hudson para moças. É preciso dizer que o trabalho teria carecido de precisão e sutileza sem a sua ajuda. Mais tarde, quando Moreno vencia no caminho da fama e era cercado por inúmeras outras figuras importantes, ela ficou como força diretiva em muitos de seus projetos. (MARINEAU, 1992, p. 110)

Em 1936, funda o Sanatório de Beacon Hill, que mais tarde se tornaria o Moreno Sanatorium. Neste espaço Moreno tinha um lugar em que praticar terapia, uma espécie de escola, onde testaria e difundiria suas ideias. Nele encontrou os casos mais difíceis, mas era isso que buscava: construir uma alternativa à psiquiatria com a qual se embatia

tão vigorosamente, esse momento tão profícuo para Moreno parecia ser mais verdadeiro ao se dar diante da necessidade e do desejo de comprovar sua teoria diante do mundo.

O sanatório de Beacon era mais do que centro de tratamento. Moreno, é claro, estava dedicado ao bem-estar de seus pacientes, mas também usava o Centro como laboratório para verificar suas hipóteses a respeito da saúde mental, suas teorias da díade criatividade/encontro, as numerosas técnicas de psicodrama e os limites da psicoterapia de grupo. Gradualmente, o termo psicodrama adquiriu uso geral, os papéis do diretor, dos egos auxiliares e do protagonista foram esclarecidos e as técnicas aperfeiçoadas: foi em Beacon que o nascimento do psicodrama aconteceu realmente. (MARINEAU, 1992, p. 142).

Nos anos que se seguiram em Nova York, depois sua mudança para Beacon, Moreno sentia falta de uma musa que o inspirasse, assim como o fez Marianne. Relacionou-se com algumas mulheres, até conhecer Florence, seu segundo casamento, e da relação sua primeira filha, Regina. Relação que durou dez anos de insatisfação, primeiro de Moreno que não via nela sua musa, mas sim sua seguidora, depois Florence, cansada do desdém do marido.

Em 1941, ainda casado com Florence, Moreno conheceu o amor que perduraria até o resto de sua vida. Sua grande musa e companheira de trabalho e publicação, Celine Zerka Toeman. Embora viessem a se casar somente oito anos depois, Zerka torna-se imediatamente parte do trabalho e da vida de Moreno, fato que se confirma por sua participação no Instituto de Sociometria e no Teatro do Psicodrama ainda em 1942.

Casam-se em 1949 e tiveram um filho, Jonathan, em 1952. Ambos os filhos de Moreno foram criados segundo as teorias de educação do pai, com um contato constante do *Role Playing*, procedimentos sociométricos e psicoterapia grupal encenadas.

#### **1.1.4 Sing-Sing e a Escola Hudson para moças: o aprofundamento da experiência, a consolidação da teoria**

Toda filosofia de Moreno se baseia na importância de cada indivíduo se manifestar através de recursos espontâneos e criativos. Ser criador significa estar em harmonia com o universo, a “criatividade infinita”. Durante toda sua vida esses conceitos foram trabalhados, e mais, vivenciados.

Quando foi para os Estados Unidos, Moreno desenvolveu suas ideias em duas direções, a sociometria e o psicodrama, deixando a hipótese de Deus um tanto em suspenso. De fato, por muitos anos Moreno deixou de lado a noção de divindade, provavelmente reconhecendo que este tipo de vocabulário seria inaceitável pelos sociólogos e psiquiatras. Decidiu sublinhar diferentes aspectos de suas teorias, dependendo do público a que estivesse se dirigindo. Elaborou a sociometria no âmbito da sociologia, da antropologia e da psiquiatria social, ao passo que as técnicas de psicodrama foram elaboradas com vistas aos trabalhos no campo da saúde mental. (MARINEAU, 1992, p. 118-119)

O ano de 1932 foi um marco na pesquisa de Moreno. Ano considerado o início formal da psicoterapia de grupo em que foram apresentados os resultados de pesquisa sociométrica experimentada na prisão de SingSing, no Encontro Anual da Associação Psiquiátrica Americana.

Em SingSing Moreno aplicou os alicerces da sociometria dividindo os prisioneiros em grupos menores por suas características formadoras e sociais, a fim de formar novos arranjos grupais e, desta forma, tornar o presídio uma comunidade social mais agradável.

Ao mostrar seu sucesso diante da comunidade científica com o experimento, Moreno foi convidado para ser Diretor de Pesquisa na Escola Hudson para moças, cargo no qual permaneceu durante dois anos. A escola na verdade é um centro de recuperação de jovens delinquentes, com as quais Moreno acaba por desenvolver um processo mais complexo do que na cadeia de Sing-Sing fazendo, além do mapeamento através da sociometria, um processo de recuperação através do teatro terapêutico.

Desta forma, além de trabalhar com a sociometria, a fim de mapear os processos de socialização dos grupos, Moreno aprofunda sua análise ao propor jogos dramáticos, como *role play*, e até mesmo realizar sessões de psicodrama com as jovens que, além de se encontrarem dentro dos grupos através da definição de seus papéis, se voltam para si mesmas, através de um processo de entendimento de si para entendimento do grupo.

Este processo se dá através do desenvolvimento dos princípios de espontaneidade nas relações pelo uso de testes e jogos para determinar perfis entre as residentes.

Outra notável realização da sociometria se fez quando Moreno a aplicou para prever resultados em lutas de boxe, dando-lhe maior fama popular dado os grandes números de acertos.

Suas pesquisas na área da sociometria renderam-lhe a publicação de alguns periódicos, em especial o *Sociometry*, assim como a publicação de artigos e livros.

### **1.1.5 O desenvolvimento do Psicodrama**

O psicodrama como método terapêutico foi elaborado por Moreno a partir de suas experiências iniciais em teatro espontâneo e em terapia comunitária. Sua elaboração foi gradual, mas avolumou-se em Beacon e mais tarde no Instituto Sociométrico em Nova York. Por volta de 1942 quando Moreno publicou com Zerka seu primeiro ensaio sobre o assunto, os princípios de uma sessão de psicodrama já estavam consideravelmente estabelecidos. Havia três partes: o aquecimento, a dramatização e o compartilhamento. O grupo incluía um protagonista, egos auxiliares, diretor e o público. As técnicas mais importantes eram a inversão de papéis, o duplo e o espelho. Enfim, processos como tele e co-inconsciente se evidenciavam durante a sessão, que com frequência tratava da exploração do átomo social do paciente. Em poucos anos, o método se expandiu enormemente e se refinou. Moreno elaborou técnicas, sobretudo através do teatro do improviso, tendo aprendido a aplicá-las e adaptá-las a um quadro terapêutico. (MARINEAU, 1992, 144)

Um dos maiores modelos que Moreno seguia era Jesus, sobretudo a respeito da maneira em que divulgava suas ideias. Moreno não se preocupava em ser procurado, mas sim ia atrás daqueles que poderiam se interessar pelo que tinha a dizer.

Durante seus anos nos Estados Unidos viajou para as principais capitais e universidades a fim de divulgar a terapia de grupo, o psicodrama e a sociometria.

Participou do primeiro congresso mundial de psiquiatria na França com ensaios sobre psicodrama e sociometria. Voltou ao país diversas vezes com intuito de pesquisa e divulgação.

Seu primeiro retorno à Europa o motivou a diversos outros em diferentes países, incluindo sua terra natal e Viena, onde se formou médico e em 14 de Maio de 1969 recebeu um diploma honorário de sua antiga universidade.

Moreno se preocupava muito com a paz mundial e propôs para líderes durante o período da Guerra Fria, uma das técnicas do psicodrama, a inversão de papéis, para assim resolverem suas diferenças.

Em 1961, Moreno criou a Academia Mundial de Psicodrama e Psicoterapia de Grupo, sendo o primeiro presidente. E em Paris no ano de 1964, o Primeiro Congresso Internacional de Psicodrama.

Seu último projeto intelectual foi escrever sua autobiografia. Inacabado. Uma colagem de histórias, pensamentos e anedotas, mas, sobretudo um testemunho irretorquível da vida ativa e produtiva de Moreno.

Em 1974 após uma série de derrames que o deixaram parcialmente paralisado, decidiu pôr um fim em sua vida, pois sabia que não voltaria a ser criativo novamente. Desde então se recusou a comer e só bebia água.

Seu desfecho se dá como prevê a cigana, quando tinha ainda um ano de idade e sofria de raquitismo. Sabendo da eminente morte do pai do psicodrama pessoas do mundo inteiro vieram lhe dar seu último adeus.

Em maio de 1974, Jacob Levy Moreno morre. Deixando como seu legado a busca pela criatividade e por ela a libertação.

### **1.1.6 Principais conceitos para a ação**

Dado um panorama geral da vida e produção de Jacob Levy Moreno, podemos agora compreender como seu constituiu sua teoria, e mais do que isso, suas motivações. Podemos abordar agora alguns conceitos chaves que serão utilizados tanto para a análise em si quanto para construir a base de nosso pensamento em relação à teoria moreniana. Começemos pela questão da espontaneidade.

Moreno almejava, acima de tudo, que o homem vivesse espontaneamente, libertando-se das conservas culturais. Para ele espontaneidade define-se como:

Capacidade do indivíduo de dar uma resposta adequada a situações novas ou uma nova resposta a uma situação antiga. Em outras palavras, a resposta do indivíduo é baseada no que se requer *agora* e não no que aprendeu no passado e aplicou quase que cegamente o tempo todo em cada situação. Moreno atrela a capacidade de a pessoa ser criativa à capacidade de manter ou adquirir um estado de espontaneidade. Crianças “não estragadas” por

convenções, *conservas culturais* ou estereótipos são para Moreno modelos de espontaneidade. (MARINEAU, 1992, p. 167).

Percebendo como cada vez mais a possibilidade de uma existência pela espontaneidade estava distante da vida moderna, Moreno começa a construir espaços e métodos de recuperação para os indivíduos, para pensar estes espaços e métodos, precisamos pensar em três coisas: contextos, instrumentos e etapas, estes três elementos compõem o tripé da prática psicodramática.

O Psicodrama constitui três contextos, social, grupal e dramático. Podemos pensar *contexto* como o espectro em que se dá a relação de sujeitos num determinado tempo e espaço, sendo suas vivências privadas ou coletivas.

- *Contexto social*: representa as características do meio em que o sujeito está inserido, a sociedade e suas determinações culturais, políticas, econômicas que vão delinear as regras e leis que determinam o contexto social de uma determinada época.

- *Contexto grupal*: quando pensamos no contexto grupal psicodramático, sua composição se dá pelo diretor, egos auxiliares, participantes e seus átomos sociais.

- *Contexto dramático*: é o espaço em que agem os aspectos subjetivos e virtuais sobre o espaço concreto, é onde se dá o imaginário e a fantasia, em que os participantes podem reestruturar suas histórias, fazer inversões de papéis, alterar seus átomos sociais, trabalhando no passado, presente e futuro.

Os instrumentos são os métodos utilizados para se executar o método e técnicas psicodramáticas. São ao todo cinco:

- *Cenário*: é o espaço em que se dá a ação dramática, sendo constituído de acordo com as necessidades terapêuticas. Não necessita de um arranjo formal, sendo constituído em comum acordo pelo diretor e participantes a fim de que todos, somente, visualizem a mesma disposição, podendo os objetos e divisões ser representados de maneira simbólica ou imaginária.

- *Protagonista*: do grego: *proto* = primeiro, principal; *agonistes*= lutador, competidor. “Dá-se esse nome ao sujeito que emerge para a ação dramática, simbolizando os sentimentos comuns que permeiam o grupo, recebendo por parte deste aquiescência para representá-lo” (GONÇALVES, et alli, 1988, p. 100)

- *Diretor*: é o terapeuta da sessão, possuindo três funções principais, diretor da encenação em si, terapeuta do grupo e da protagonista e analista social.

Como *diretor de cena* promove o *aquecimento*, aguça sua sensibilidade para procurar, juntamente com o protagonista e os egos-auxiliares, a melhor direção para a encenação do drama, mantendo o tele com o público. Como *terapeuta* está atento a sua interação com protagonista e aos sentimentos, emoções e pensamentos que ocorrem na inter-relação. Como *analista social*, juntamente com os egos-auxiliares, comenta com o protagonista, na fase do *compartilhar*, ou no momento que lhe parece oportuno, o que compreendeu da situação vivida. (GONÇALVES, etalli, 1988, p. 100)

- *Ego-auxiliar*: é o terapeuta que participa como ator da dramatização auxiliando o protagonista em papéis complementares, facilitando o processo catártico deste. Possui também função de *observador social* por, ao mesmo que compõe a cena e suas representações, auxiliar o diretor a perceber aspectos que poderiam lhe escapar por não estar em interação, da mesma forma, com os participantes.

- *Público*: são os demais participantes da sessão psicodramática. Auxiliam o protagonista a receber seu *feedback* durante o compartilhar ou tornando-se ele mesmo um “protagonista coletivo”.

Em relação às etapas, a sessão divide-se em três: aquecimento, dramatização e compartilhar.

O aquecimento divide-se em duas partes, inespecífico e específico. No primeiro o diretor recebe os participantes e os retira do mundo exterior, situando-os na sessão. Pode-se lançar mão de conversas e outros recursos para que as pessoas se situem e se preparem para o encontro. É neste momento que pode emergir o tema, caso ainda não haja um pré-definido e também se defina o protagonista, podendo este ser um participante ou todo o grupo.

O aquecimento específico situa o grupo ou o protagonista no tema que terá a sessão, começa aqui o direcionamento através de ações mais intencionais, que vão prepará-lo para a ação dramática.

Após o aquecimento ocorre a dramatização. Este é o momento em que a cena se desenrola, aqui o diretor age em sua tríplice função guiando o protagonista em sua ação e lançando mão das diversas disponíveis – inversão de papéis, solilóquio, duplo, espelho etc. –, sem esquecer a importante função que desempenha o ego-auxiliar nesta etapa.

Encerrada a dramatização se dá o compartilhar, momento em que os participantes, agora todos, falam de suas impressões e sentimentos em relação à cena, podendo também compartilhar histórias semelhantes e a forma como a cena os tocou. Moreno refere-se à esta etapa também como *participação terapêutica do grupo* (GONÇALVES et alli, 1988, p. 102).

Citaremos agora algumas das técnicas psicodramáticas que mais utilizei em meus encontros de preparação de atores:

- Inversão de papéis: como muito bem ilustra o poema de Moreno que abre este capítulo, esta técnica consiste em que os participantes da cena troquem de papel, a fim de terem uma perspectiva da posição do outro, permitindo que compreenda também seu mundo interior.

- Solilóquio: esta técnica consiste em o protagonista dizer aquilo que está pensando durante determinada ação. Por exemplo, quando Antígona enterra seu irmão, descumprindo a ordem real, o diretor pede que a atriz fale, como Antígona, aquilo que está sentindo, isto auxilia ambos a compreenderem melhor o processo que está se desenvolvendo e, posteriormente, a retomar este sentimento, dando maior sentido à ação.

- Duplo: consiste na representação do protagonista ou de um aspecto seu por outrem, podendo este ser o ego-auxiliar ou outro participante. Esta técnica auxilia o protagonista a lidar com uma situação com a qual não esteja conseguindo interagir deliberadamente.

- Espelho: momento em que o diretor solicita que o ego-auxiliar reinterprete uma cena que o protagonista fizera, seguindo seu tom e trejeitos, para que ele, assistindo a cena de fora, tenha maior consciência da sua tomada de posição e o modo como ela reflete.

- Interpolação de Resistência: representam uma série de procedimentos técnicos utilizados para quebrar disposições conscientes e rígidas do protagonista, fazendo com que este abra suas possibilidades para outros caminhos possíveis.

Além das técnicas, podemos citar também o Átomo Social que é ferramenta vinculada a análise Sociométrica que atende por olhar com mais cuidado as possíveis relações de um sujeito assim como o grau de proximidade que possui com outros. “Para Moreno *átomo social* é a configuração social das relações interpessoais que se desenvolvem a partir do nascimento.” (GONÇALVES et alli, 1995, p. 63).

## 1.2 Sófocles e o Teatro Grego

O incessante e ilimitado interesse pelo ser humano, o que ele é e suas relações, demonstra o roteiro e o enredo da aventura da existência humana. Uma das características mais marcantes no ser humano são as interrogações que é capaz de fazer. Busca interminável e permanente no deserto de suas respostas, sobretudo, quando tais perguntas são feitas sobre si e a realidade na qual está inserido. Evidentemente, devemos admitir que nem sempre são fáceis de entender e explicitar os significados, o destino e as respostas referentes à condição humana. Nesse sentido, o esforço humano para encontrar e descrever a grandiosidade e o significado de sua existência e sua própria realidade constitui a reflexão filosófica que pretende ir até à fonte e às fronteiras desse enigma. A ideia de homem, na condição de problema filosófico, nos leva às tragédias gregas que, em suas vozes, representam a originalidade dos próprios conflitos da ação humana.

Os três maiores poetas trágicos do período arcaico são Ésquilo (525-456 a.C) Sófocles (495-405 a.C) e Eurípedes (480-406 a.C). Nesse contexto e dentre estes, Sófocles será a referência, que em sua narração sobre a condição trágica humana, foi o primeiro a elevar uma real humanidade ao afirmar ser a capacidade criativa que atesta a superioridade do homem ante os outros animais. Autor de grande e primoroso trabalho teatral trágico, nos conduz pela saga de Édipo e sua descendência, tema que transcorre a trilogia tebana do poeta.

Em relação à origem das raízes da tragédia, existe consenso de que estaria ligada aos ditirambos, isto é, cantos e danças em honra ao deus Dionísio, composto de uma parte narrativa e de outra oral. “Nascida, em seus inícios, da improvisação, a tragédia, como, aliás, a comédia, aquela procedendo dos autores de ditirambos, esta dos cantos fálicos, de que todavia persiste o hábito em muitas cidades.”(ARISTÓTELES,1964, p. 267).

A tragédia, como gênero literário, está ligada em sua origem ao caráter religioso grego. No contexto de sua estrutura é necessário pontuar sobre o herói trágico como personagem principal de uma tragédia, sendo ele, consciente ou não, aquele que de certa forma transgride o poder superior, quer sejam as leis dos homens, dos deuses, e, por fim, as direções do destino. Na Arte Poética de Aristóteles, esse herói trágico é descrito como engrandecido, de princípios distintos, forte e que se vê sujeito das alterações inevitáveis e impostas pelo destino, pois a tragédia mostra-se na inexorabilidade deste.

Sendo a tragédia a imitação de homens melhores que nós, convém proceder como os bons pintores de retratos, os quais, no intuito de reproduzir o aspecto próprio dos modelos, embora mantendo semelhança, os pintam mais belos (ARISTÓTELES, 1964, p.292)

Outra característica a considerar é o coro, este guarda em si duas qualidades: a primeira refere-se a personagem da narrativa e a segunda alude à função estrutural de aproximar o espectador da representação trágica. “O coro deve ser considerado como um dos atores; deve constituir parte do todo e ser associado à ação, não como em Eurípedes, mas à maneira de Sófocles.” (ARISTÓTELES, 1964, p.300).

Convém destacar também que, sobre a origem da representação trágica, são encontradas referências que se apoiam nas afirmações de Aristóteles. Este, emprega boa parte de sua obra *A Arte Poética* à pesquisa da tragédia, ressaltando que este gênero era de grande importância na cultura grega. Tais narrativas continuam promovendo uma influência que ultrapassa barreiras territoriais e temporais e consolidam uma poética da tragédia. Com essa definição do gênero, pretendia determinar os elementos da arte trágica, mas sempre apontados em sua significação para a poesia. Buscamos esta análise para conceituar e contextualizar a célebre concepção aristotélica do trágico:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprêgo separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atôres, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1964, p.271).

Como apontado, Aristóteles caracteriza e descreve a tragédia como a imitação de uma ação superior e completa, na qual, o que é tido como mais importante, é ação que se desenvolve por intermédio das personagens. Ações de caráter elevado, manifestadas pela conduta do herói, devem se constituir de um início, meio e fim, portanto, completa, e ainda apresentar um desfecho trágico, “uma oposição irreconciliável”. Deste modo, a função de uma boa tragédia é provocar no espectador piedade e terror e, por meio destes, a purificação dos sentimentos, isto é, a catarse como efeito principal da mesma. O que nos permite supor ser este o motivo do interesse dos humanos pelo sofrimento representado nos espetáculos dramáticos: “A mais bela tragédia é aquela cuja composição dever ser, não simples, mas complexa, aquelas cujos fatos, por ela imitados, são capazes de excitar o temor e a compaixão.” (ARISTÓTELES, 1964, p. 283)

A tragédia grega é a voz que ecoa, dá o tema e, de certo modo, desafia o destino. Ela é a forma que o escritor escolhe para contar a história e a vida de seu povo e na qual

ele mesmo se vê representado com seus conflitos e contradições. Não se limita em obras destinadas simplesmente à contemplação dos espectadores, mas visa à descrição do homem trágico.

As concepções de homem, de sociedade e de educação passaram por profundas mudanças, reflexo inerente ao processo de transformação política, social e cultural pelo qual transitou a Grécia, deixando de ser rural com o surgimento da Polis, e com ela uma nova organização social, outrora hierárquica, doméstica e gentílica, contextualizando assim a tragédia neste cenário peculiar grego de uma sociedade que se refazia e se dissociava aos poucos das normas religiosas e das leis ditadas pelo Estado. Nesse contexto, a tragédia passou a descrever o processo de transformação pelo qual passava o povo grego, além de acompanhar esse processo de transição e possibilitar uma reflexão acerca dos conflitos desse novo tempo, na expectativa de uma nova ordem. Dessa forma, as representações trágicas se integravam à vida da Polis e constituíam, à sua maneira, a mais marcante forma de arte, uma vez que uma das funções da tragédia era apresentar de forma concreta problemas relativos ao homem e às suas relações com os deuses ou às relações dos homens entre si.

Podemos perceber que, desde sua gênese, a tragédia vai se configurando como meio e forma de instruir o povo grego e continuou a sê-lo, mesmo diante da nova organização disposta e acima mencionada, embora assumindo novas formas, sobretudo pedagógica, para atender à formação do homem da sociedade que estava surgindo em suas necessidades.

Sem sombra de dúvida, o desenvolvimento cultural e/ou educacional passa pela poesia, pela tragédia, pela comédia. O poder de formação dos homens por meio dessa arte só pode ser dimensionado pela importância dada ao teatro, pelo fato do poeta ser conhecido como herdeiro das musas que tinham como função presidir ao pensamento sob todas as formas possíveis: sabedoria, eloquência, persuasão, história, matemática, astronomia.

No período clássico a tragédia atinge seu apogeu dada à importância assumida como instrumento formativo do homem grego, pois do interior do processo educativo surge a questão acerca da concepção do homem que emerge dessa nova sociedade. Nesse aspecto, o processo de formação deste homem grego, constitui a própria razão de ser de sua cultura.

Deste modo, no itinerário ascendente da cultura grega e sua peculiar compreensão da necessidade de formação deste homem, coube portanto, ao gênero

trágico esta função educativa proeminente e justificada por Aristóteles, devido seu caráter imitativo das ações. Portanto, ao acompanhar o enredo da tragédia, o espectador se envolve e se reconhece através do evento mimético, possibilitando assim a passagem da ignorância para o conhecimento, confrontando seus limites, ambiguidades e contradições. Enfim, a tragédia continha a força expressiva de representar no palco sua matriz existencial, exercendo papel imprescindível e basilar na compreensão do sentido existencial do povo grego. Tal aspecto tornou-se mais e mais evidente devido ao forte espírito religioso e moral desse povo.

Sófocles viveu nesse período de efervescência, contemporâneo das transformações referidas anteriormente. Ele assiste ao itinerário da expansão da cultura grega, através do auge e do declínio da cultura helênica, além de participar ativamente da vida pública de seu povo. Sófocles presenciou o surgimento da democracia, da filosofia, o advento da moeda, o enaltecimento das artes e das leis, de modo que ele simboliza e expressa essa emergente sociedade grega. Neste sentido, além de sua importância entre os três grandes escritores de tragédia gregos, considerados clássicos, Sófocles enuncia e concebe uma legítima grandeza humana em seus personagens. Na peça *Antígona*, vemos o coro trasbordar num elogioso canto à dignidade do ser humano em relação aos demais seres naturais, ao afirmar que “há muitas maravilhas, mas nenhuma é tão maravilhosa quanto o homem” (SÓFOCLES, 2004, v. 385).

Aristóteles, na Poética, acena para este homem ideal, ou seja, como deveria ser, e não especificamente como era, cuja exemplificação pode se encontrar em Sófocles. Para Aristóteles: “Sófocles, por um lado, imita à maneira de Homero, pois ambos representam homens melhores” (1964, p.265). Tal presença ideal em suas tragédias manifesta a habilidade do poeta em apontar para este despertar de um novo sentido volitivo da educação.

Um escultor de homens como Sófocles pertence à história da educação humana. E como nenhum outro poeta grego, num sentido inteiramente novo. É na sua arte, que pela primeira vez se manifesta o despertar da educação humana.

Mas quem é este homem de Sófocles? Para Sófocles era o herói que, embora mítico e possuidor de virtudes elevadas, não era perfeito, fato que constituía, assim, um conflito provocado pela falta de medida (*hybris*). Ao descrever o herói com atitudes humanas, o autor permitia aos gregos que se encontrassem nos personagens trágicos, uma vez que essa ideia de moderação estava presente no ideário do homem grego. Sófocles assume essa ideia como necessária a este homem ideal para viver na Polis,

pois, para ele, a fonte do mal era essa ausência de medida, tendo em vista que esse homem grego é político e só se reconhece como membro do Estado.

A indelével impressão causada por Sófocles sobre o homem atual, a base da sua imortal posição na literatura, são os seus caracteres, ele ergueu figuras humanas de carne e osso, repletas das paixões mais violentas e dos sentimentos mais ternos, de grandeza heroica e altiva humanidade, tão semelhantes a nós e ao mesmo tempo dotados de tão grande nobreza. Ainda segundo Aristóteles: “Se, além disso, a ausência de verdade é criticada, é possível responder que o autor representou as coisas como elas devem ser, a exemplo de Sófocles, que dizia ter pintado os homens tais quais são.” (1964, p.312)

Em suas tragédias, Sófocles colocava seus personagens em embates, discussões e reflexões significativas para o momento histórico que vivia o homem grego. Na peça Antígona, drama de rara beleza, é possível entrever a abordagem de questões fundamentais para o espírito humano, tais como, o limite da autoridade do Estado e a consciência individual, bem como a conflituosa e problemática relação do homem com as leis positivadas e as leis da consciência não escritas. Até mesmo sobre a questão do feminino, contrastando com as palavras de Sócrates em Arte Poética sobre o papel da mulher, sobretudo quanto à coragem que permearam as escolhas de Antígona:

No concernente aos caracteres, quatro são os pontos que devemos visar. Um, o primeiro, é que devem ser de boa qualidade. A personagem terá caráter, se, como foi dito, suas palavras ou ações relevarem escolha premeditada, e será bom o caráter se a escolha for boa. Esta bondade é possível em cada classe de pessoas, pois a mulher, do mesmo modo que o escravo, pode possuir esta boa qualidade, embora a mulher seja um ente relativamente inferior e o escravo um ente totalmente vil. O segundo é a conformidade; sem dúvida existem caracteres viris, mas a coragem desta espécie não convém à natureza feminina. (ARISTÓTELES, 1964, p. 291)

Diante das transformações ocorridas nesse período de transição da Grécia Antiga para a Grécia Clássica, é interessante observar o processo inovador pelo qual passou a mentalidade do povo grego. A partir desse olhar para a realidade e para si mesmo, foi possível ao homem grego se conhecer e desenvolver uma intrigante racionalidade, através dos seus poetas, seus educadores. Nesse sentido, a tragédia grega desenvolve um papel importante, pois em seu enredo traz temas característicos daquele momento de transição: discute os conflitos entre as antigas crenças e o pensamento racional; a autonomia do homem nas suas ações e atitudes, bem como discorre sobre as fragilidades humanas. Tudo isso pode ser resumido no processo de formação do

homem, logo, no papel educativo da tragédia. Esse homem grego, na medida em que vivencia suas contradições por meio da tragédia, se humaniza e permite seu desenvolvimento na história e muito pode nos ensinar – na atualidade – sobre nós mesmos e sobre o nosso processo formativo.

Os poetas trágicos, dentre os quais sobressai a figura Sófocles nesse papel de formador, apresentam, nos enredos das suas peças, as angústias, indecisões, dores e conflitos dos homens do seu tempo, delineando os contornos do que julgam ideal para esse homem, através de sua educação. Os poetas trágicos, diante das mudanças ocorridas no interior da Polis, tornaram-se os primeiros educadores com uma missão muito clara: educar o homem para que este pudesse viver em harmonia consigo mesmo, com o estado e com a religião.

É por sua originalidade, no que diz respeito à função educativa da tragédia que, embora distante de nós no tempo, a ela recorreremos como fonte de iluminação e discussão de temáticas educativas. Ao enfatizar a função formativa da tragédia não a reduzimos apenas a esta função, dado que incorreria em erro retirá-la da dimensão artística e cultural.

### 1.3 Antígona

O drama de Antígona foca-se à narrativa dos filhos de Lábdaco, senhor de Tebas. Na tragédia, a jovem é filha de Édipo e Jocasta, irmã de Ismene, Polinices e Etéocles.

Adversidades irremediáveis e grandes provações fazem o seu destino. Seu primeiro infortúnio resguarda-se em seu nascimento, sendo ela é fruto de incesto de Édipo com a própria progenitora. A segunda consiste no encargo de guiar o pai, cego e expulso de Tebas, por toda a vida, em sua peregrinação, cuidando-o até a morte.

**“Coro**

Ditosos aqueles que, na vida, não provaram do fruto do mal! Quando os deuses abalam uma família, o infortúnio se atira, sem descanso, sobre os seus descendentes, tal como as ondas do mar, quando, batidas pela tempestade, revolvem até a areia escura das profundezas do abismo, e as praias gemem com o fragor das vagas que rebentam.

Vemos, há muito tempo, acumularem-se os males na família dos Labdácidas, prolongando-se as desgraças das gerações extintas, sobre as gerações que vêm surgindo... Um deus os persegue cruelmente; não há possibilidade de salvação.”

(SÓFOCLES, 2005, p.41)

A terceira infelicidade firma-se às consequências do embate entre os dois irmãos, Etéocles e Polinice, pelo domínio de Tebas, combate em que ambos morreriam, amaldiçoados por Édipo, a quem baniram de Tebas, após o descobrimento de seus crimes. São nos meandros deste último infortúnio que se desenvolve o drama sobre o qual nos debruçamos.

**“Antígona:**

Certamente! Pois não sabes que Creonte concedeu a um de nossos irmãos, e negou ao outro, as honras da sepultura? Dizem que inumou a Etéocles, como era de justiça e de acordo com os ritos, assegurando-lhe um lugar condigno entre os mortos, ao passo que, quanto ao infeliz Polinice, ele proibiu aos cidadãos que encerrem o corpo num túmulo, e sobre este derramem suas lágrimas. Quer que permaneça insepulto, sem homenagens fúnebres, e presa de aves carniceiras. Tais são as ordens que a bondade de Creonte impõe a mim, como também a ti, e, eu o afirmo: ele próprio virá a este sítio comunicá-las a quem ainda as ignore. Disso faz ele grande empenho, e ameaça, a quem quer que desobedeça, de ser apedrejado pelo povo.”

(SÓFOCLES, 2005, p.6)

Saído Édipo de Tebas, seus dois filhos decidiram reinar alternadamente, por um ano, começando por Etéocles. Este, porém, terminado seu tempo, nega-se a entregar o trono a Polinice que, junto com o reino de Argos, marcha contra Tebas. Acontece então

o famoso episódio, tão explorado pela tragédia grega, nominado como *Sete contra Tebas*.

**“Corifeu:**

Sete Chefes, lutando diante das Sete Portas, combatendo iguais contra iguais, deram a Júpiter, vitorioso, o tributo de suas armas de bronze; ao passo que dois infelizes, filhos do mesmo pai e da mesma mãe, ergueram, um contra o outro, suas lanças soberanas, e deram-se reciprocamente à morte!”

(SÓFOCLES, 2005, p.13)

Mortos os filhos de Édipo, o reinado é assumido pelo irmão de Jocasta, Creonte. O novo rei declarou então um decreto pelo qual proibia que se fizessem honras fúnebres a Polinice, que considerava inimigo de Tebas.

Entretanto, Antígona julga ser dever sagrado, tanto pelos deuses quanto pelas leis não escritas, dar sepultura ao morto, em especial sendo de parente próximo. Viola a ordem do governante e recobre sobre o corpo de Polinice uma fina camada de areia, ritual suficiente para satisfazer a obrigação religiosa. Por este ato piedoso, foi julgada à morte e trancafiada viva no túmulo de seus familiares. Enforca-se na prisão e Hémon, seu noivo e filho do rei, mata-se sobre seu corpo. Eurídice, esposa de Creonte, diante da perda do filho, se desespera e suicida-se.

**“Antígona:**

Não insistirei mais; e, ainda que mais tarde queiras ajudar-me, já não me darás prazer algum. Faze tu o que quiseres; quanto a meu irmão, eu o sepultarei! Será um belo fim, se eu morrer tendo cumprido esse dever. Querida, como sempre fui, por ele, com ele repousarei no túmulo... com alguém a quem amava; e meu crime será louvado, pois o tempo que terei para agradar aos mortos, é bem mais longo do que o consagrado aos vivos... Hei de jazer sob a terra eternamente!... Quanto a ti, se isso te apraz, despreza as leis divinas!”

(SÓFOCLES, 2005, p.9)

No drama, a ação transcorre entre Antígona e Creonte; pode se dizer que Sófocles criou essa tragédia sustentada em duplo alicerce, ponderando sobre a importância dessas personagens.

O final de Antígona é decidido nos primeiros poucos versos e ela não pode deixar de ir ao seu destino. Da mesma forma, a maioria das forças dramáticas usadas na peça é progredida contra Creonte, a notícia de que foi desafiado por sua sobrinha, a oposição do filho Hémon, a desaprovação da cidade, a maquinação sobrenatural de Tirésias, a deserção do coro, a morte de Hémon e a morte de Eurídice, sua esposa.

**“Antígona:**

Ismênia, minha querida irmã, companheira de meu destino, de todos os males que Édipo deixou, suspensos, sobre a sua descendência, haverá algum com que Júpiter ainda não tenha afligido nossa vida infeliz? Não há provação - sem falar de outras desditas nossas - por mais funesta, ou ignominiosa, que não se encontre em nossa comum desgraça!”

(SÓFOCLES, 2005, p.5)

Sófocles elaborou a personagem Antígona segundo uma contraposição da jovem com, de um lado a irmã Ismênia e, de outro, com Creonte. Ismênia, tímida, acomodada, submissa, doce, é oposto de Antígona.

**“Ismênia:**

Como sou infeliz! Não poderei compartilhar de tua sina!

**Antígona:**

Tu escolheste a vida, e eu, a morte.”

(SÓFOCLES, 2005, p.38)

Creonte, contudo, em sua oposição à filha de Édipo, acentua nesta uma reação de resistência. Eles se completam e não é possível entender por inteiro a situação de um sem ponderar a do outro. Ambos possuem traços em comum, estão fortemente ancorados em suas razões e penam pelas consequências delas. Pois que poder teria a figura de Antígona sem a do tio, contra o qual ela se opõe? O mesmo se dá com Creonte. Não fora a persistência da jovem em sepultar Polinice, sua lei teria sido cumprida. O bem público se resguarda na decisão do rei; o sepultamento se justificaria por um dever sagrado, fruto da piedade amorosa e fraterna, do temor respeitoso aos deuses do inferno.

Sendo considerada uma das mais conhecidas peças de Sófocles, Antígona pode ser vista por diversas perspectivas, que em muitos pontos se complementam; em geral, há maior ênfase em seus aspectos religiosos, éticos e políticos.

É possível ver na obra, o embate entre a lei da família e a da polis, ou então, que nela se contrapõem o estável ao transitório, um exemplo de conflito entre a lei de Creonte, que é condicional e a norma, que é permanente. Antígona age levada pela lei, ao qual segue por ato pessoal de vontade, sem constrangimento de qualquer natureza religiosa. Já a ação de Creonte explicaria-se por suspeita de conspiração. Por trás da expedição de Polinice, o governante encheria a ação hostil de algum partido em Tebas, ansioso por assumir o poder, estimulando o inimigo externo. Temendo que o Estado usurpe as esferas de ação do indivíduo, da família e da religião, Sófocles a ele teria oposto a forte e rebelde personalidade do herói, no caso a filha de Édipo.

**“Creonte:**

Obedecendo a estes princípios é que desejo promover a felicidade de Tebas. E, com esse mesmo espírito ordenei fosse tornado público o meu decreto concernente aos filhos de Édipo: Etéocles, que, lutando em prol da cidade, morreu com inigualável bravura, seja, por minha ordem expressa, devidamente sepultado; e que se lhe consagrem todas as oferendas que se depositam sob a terra, para os mortos mais ilustres! Quanto a seu irmão, - quero dizer: Polinice, - que só retornou do exílio com o propósito de destruir totalmente, pelo fogo, o país natal, e os deuses de sua família, ansioso por derramar o sangue dos seus, e reduzi-los à escravidão, declaro que fica terminantemente proibido honrá-lo com um túmulo, ou de lamentar sua morte; que seu corpo fique insepulto, para que seja devorado por aves e cães, e se transforme em objeto de horror. Eis aí como penso; jamais os criminosos obterão de mim qualquer honraria. Ao contrário, quem prestar benefícios a Tebas terá de mim, enquanto eu viver, e depois de minha morte, todas as honras possíveis!”

(SÓFOCLES, 2005, p.14)

Como ressaltado, as questões ética, política, familiar e religiosa permeiam toda peça. Contudo, o desenvolvimento dramático decorre de divergência acerca de um tema com implicações diretamente religiosas, o rito de sepultamento, tão valorizado entre os antigos.

Assim, o embate entre Creonte e Antígona sobre o que deve ser feito acerca do corpo de Polinice. Enterrar Polinice é, para Antígona, cumprir o rito, honrar os deuses e os seus familiares mortos, o que, a seus olhos, jamais implicaria em dano à cidade. A morte a todos iguala, não há vencedores nem vencidos. Nem o próprio Etéocles a condenaria. Não nasci para o ódio, diz ela, apenas para o amor.

**“Antígona:**

Eu não nasci para partilhar de ódios, mas somente de amor!

**Creonte:**

Desce, pois, à sepultura!... Visto que queres amar, ama aos que lá encontrares!”

(SÓFOCLES, 2005, p.35)

Por sua vez, Creonte possui suas razões. Polinice é o traidor da polis, Etéocles, o defensor. Seu dever como chefe de Tebas é honrar um e desonrar o outro. Essa desonra, quer ele levá-la até o extremo de deixar o corpo apodrecer ao sol, num espetáculo público grotesco e chocante. Com o desenrolar da narrativa, essa situação constrangedora vai revelar-se um grande problema para Creonte e mostrar o quanto sua conduta era alimentada pelo ódio e pela impiedade.

Na verdade, o entendimento dessa tragédia leva-nos a considerar precisamente isto: o que seria a representação do corpo insepulto para um grego?

**“Antígona:**

Sim, porque não foi Júpiter que a promulgou; e a Justiça, a deusa que habita com as divindades subterrâneas, jamais estabeleceu tal decreto entre os humanos; nem eu creio que teu édito tenha força bastante para conferir a um

mortal o poder de infringir as leis divinas, que nunca foram escritas, mas são irrevogáveis; não existem a partir de ontem, ou de hoje; são eternas, sim! e ninguém sabe desde quando vigoram! - Tais decretos, eu, que não temo o poder de homem algum, posso violar sem que por isso me venham a punir os deuses! Que vou morrer, eu bem sei: é inevitável; e morreria mesmo sem a tua proclamação. E, se morrer antes do meu tempo, isso será, para mim, uma vantagem, devo dizê-lo! Quem vive, como eu, no meio de tão lutuosas desgraças, que perde com a morte? Assim, a sorte que me reservas é um mal que não se deve levar em conta; muito mais grave teria sido admitir que o filho de minha mãe jazesse sem sepultura; tudo o mais me é indiferente! Se te parece que cometi um ato de demência, talvez mais louco seja quem me acusa de loucura!”

(SÓFOCLES, 2005, p.30)

Sem dúvida, terrível desgraça, tanto para o morto como para a comunidade. Para aquele, nenhuma honra fúnebre - ser banido da memória familiar e cívica. Para a cidade, o risco da poluição.

O reino dos mortos era tido entre os gregos o império da infâmia, razão em que a questão da poluição aparece clara na Antígona. O adivinho, Tirésias, reforça a crença na poluição, ao dizer a Creonte:

*“Tirésias:*

E esta desgraça iminente é causada por tuas resoluções... os altares da cidade, as aras consagradas aos deuses, estão cheios de pedaços da carne do infeliz filho de Édipo... Eis por que os deuses repelem nossas orações, e rejeitam nossos holocaustos; não se ergue a chama sobre as vítimas; nem as aves soltam cantos de bom augúrio, visto que estão saciadas com o sangue humano... (...) Cede diante da majestade da morte: não profanes um cadáver! De que te servirá matar, pela segunda vez, a quem já não vive?”

(SÓFOCLES, 2005, p.63)

E também em:

*“Tirésias*

Contra ti já se erguem as cidades irritadas, cujos altares estão poluídos pelas exalações dos cadáveres que não receberam sepultura a não ser das aves e dos cães. São estas as setas, que, na minha indignação, venho lançar contra ti. Tu não evitarás que elas te alcancem!”

(SÓFOCLES, 2005, p.67)

A obra faz-nos pensar sobre o medo da morte, sua poluição e as terríveis conseqüências que a acompanham. Se Creonte não acredita que os deuses sejam alcançados pela sujidade dos homens, não se estaria, portanto, propondo uma reavaliação da idéia do divino, retirando-se os deuses da vulnerabilidade humana? Faz parte da esfera da fé atribuir ao ritual feito pela filha de Édipo, o poder de deixar o corpo do morto invulnerável; entretanto, quando Creonte ordena, pela segunda vez, que

o rito seja desmanchado, a tragédia final se concretiza e, com ela o sacrilégio, como observará depois Tirésias.

***“Tirésias:***

Está bem! Sabe, pois, que não verás o sol surgir no horizonte muitas vezes, sem que pagues, com a morte de um de teus descendentes, o resgate de outra morte, pois acabas de pôr sob a terra uma criatura que vivia na superfície, e a quem indignamente encerraste, viva, num túmulo”

(SÓFOCLES, 2005, p.66)

A rigidez de Creonte não pode ser ignorada. Se considerava Polinice um traidor, por que não o puniu com sepultura fora dos muros de Tebas? Creonte chegaria em seus objetivos e Tebas seria poupada do horrendo espetáculo.

A questão se concentra em saber até que limite Creonte iria. Não nos esqueçamos de que é um governante cujo poder ainda não se definiu. Creonte se assegura para que o rito não seja realizado de início, e, uma vez feito, cuida para que não seja eficaz e comanda para que seja desfeito. Antígona age em direção contrária: ela faz o rito uma primeira vez e, quando este é desmanchado, ela o renova. A intolerância de Creonte é certa - desafia os deuses e o sagrado.

***“Creonte:***

Haverá maior flagelo do que um falso amigo? Repele, pois, essa jovem como se ela fosse tua inimiga; manda-a ao Hades, para que lá se case com quem quiser. Visto que eu a prendi, quando, ostensivamente transgredia a uma de minhas ordens, - e foi a única pessoa, em toda a cidade, a proceder assim! - eu não querei passar por mentiroso e fraco diante do povo, e ordenarei sua morte. (...) Quem, por orgulho e arrogância, queira violar a lei, e sobrepor-se aos que governam, nunca merecerá meus encômios. O homem que a cidade escolheu para chefe deve ser obedecido em tudo, quer seus atos pareçam justos, quer não. (...) Não há calamidade pior do que a rebeldia; ela é que arruína os povos, perturba as famílias, e causa a derrota dos aliados em campanha.”

(SÓFOCLES, 2005, p.44)

A boa comunhão com esses poderes dependia de ritos propícios - ofertas votivas, invocação e prece. Esses cuidados aplacavam e revelavam a benevolência dos deuses para com os homens. Pelo ritual, celebrava-se e era assegurada uma relação positiva com os poderes divinos.

Se a lei de Creonte configurava realmente uma transgressão da lei divina, era uma transgressão ativa e isso poderia levar a polis para uma catástrofe. Aliás, é o que aponta Tirésias em seu conselho ao rei: a ira divina é tal que até os sacrifícios são por eles rejeitados, e a cidade toda está conspurcada pelas carnes do cadáver mutilado e insepulto. Mas parece que Creonte não apenas quis premiar Etéocles como também

punir Polinices. Tirésias desnuda a extensão do ódio de Creonte ao arguí-lo: queres assassinar um homem morto?

*“Tirésias:*

Tu não tens o direito de o fazer; nem tu, nem qualquer divindade celeste! É uma inaudita violência, a que praticaste! Eis por que as deusas vingadoras, que punem os criminosos, as Fúrias - e os próprios deuses te espreitam, e vais sofrer os mesmos males que estás causando!”

(SÓFOCLES, 2005, p.66)

A narrativa toda é um diálogo de surdos. Não há comunicação entre as irmãs, como também não há entre pai e filho. Não há comunicação entre Antígona e o rei, como também não há entre este e Tirésias. E as figuras centrais, Antígona e Creonte são por natureza inflexíveis. O impasse é o alimento da tragédia. Sem acordo, tudo flui para a desgraça.

Sófocles mostra que há uma ordem cósmica, na qual deve se inserir a ordem social e política. Em sua tragédia, a ordem do mundo por certo é divina e o homem sua integrante. O sentido do trágico está em sua condição de agente livre. Como pode escolher, pode o homem também transgredir. Toda violação às leis, traz, dentro dessa perspectiva religiosa, tristeza e dor. Mas, com eles, de alguma forma, também pode vir a aprendizagem. Aprender com o sofrimento, eis a chave para o aperfeiçoamento da condição humana.

## **2. ABRINDO AS CORTINAS...**

Finalizada agora a exposição teórica daremos início a apresentação das bases do percurso realizado ao longo deste trabalho que nos leva dos palcos da antiga Grécia, ao palcos de Viena e, finalmente, aos palcos da Faculdade de Educação em uma viagem de descoberta, aflorar da criatividade e criação, mas antes vamos abrir as cortinas da metodologia aqui empregada.

### **2.1 Natureza da Investigação**

Debruçamo-nos agora, sobre a metodologia utilizada neste trabalho, cuja natureza é de uma pesquisa qualitativa dentro de um processo de pesquisa-ação.

Qualitativa por apreender os sentidos do processo a partir daquilo que é observado, atribuindo, desta maneira, sentido à experiência vivida.

Em relação à pesquisa-ação, expressão cunhada por Kurt Lewin na década de 1940, podemos dizer que se caracteriza por uma investigação que, a partir da reflexão sobre a prática que se exerce, visa o seu aprimoramento e, neste sentido, os agentes tornam-se responsáveis pela produção das transformações e complementaridades exigidas em sua vida em um determinado contexto social.

É importante firmar que Moreno foi um dos precursores da pesquisa participante em que todos os sujeitos envolvidos são pesquisadores, embora em papéis diferenciados uma vez que o diretor de Psicodrama/Pesquisador sistemático assume na maior parte das vezes o compromisso com o registro e a sua elaboração. (MORENO, J.L. 1992 e 1993)

## 2.2 O *locus* do Projeto

Exposta a natureza da investigação, partimos então para a contextualização do processo de preparação dos atores, ao qual nos deteremos, neste momento, de maneira mais aprofundada.

A peça *Antígona* foi apresentada como encerramento do evento *XI Semana de Estudos Clássicos da Faculdade de Educação da USP: "Nós, os Antigos"*, ocorrido de 22 a 27 de maio de 2013 no auditório da Escola de Aplicação da FE-USP. Este evento, organizado pelo Grupo de Estudos Clássicos da FE-USP, teve sua primeira edição em 2002 e tem como proposta a realização de um momento privilegiado, para a discussão das relações entre o pensamento antigo e a Educação, com intuito de manter em voga o caráter filosófico da educação como um contraponto à tendência técnica e metodológica de se apreender o processo formativo do homem. Desta forma, a Semana propõe debater a importância da tradição clássica para o diálogo acerca dos fins da educação, seu caráter político, suas exigências e implicações éticas.

No ano de 2013, com a temática "Nós, os Antigos", a proposta da Semana foi trazer a reflexão do modo como o caráter indagador do pensamento antigo tornou-se constituinte de nossos valores, ao mesmo tempo que, ao olhar numa perspectiva de confronto das diferenças entre esses dois mundos, possamos delinear e compreender mais profundamente a nossa própria constituição.

Foram apresentadas ao longo da semana uma série de conferências, mesas-redondas, comunicações, oficinas e mini-cursos que giravam entorno de três temáticas explicitadas a seguir.

- Estudos Clássicos e Educação: trabalhos nas áreas de Educação, Filosofia, História e Letras Clássicas sobre autores gregos e romanos, destacando a relação do pensamento desses autores com a educação.
- A atualidade do pensamento antigo: trabalhos que tratavam da permanência e do valor heurístico do pensamento antigo nos dias de hoje.
- Releituras dos Clássicos: trabalhos que se ocupavam de releituras de obras gregas e romanas feitas por autores medievais, modernos e contemporâneos.

Como encerramento da Semana, todos os anos é apresentada, pelos alunos da própria instituição, uma peça teatral que incorpora a temática do evento. É nesse contexto que se desenvolve a peça *Antígona* e, através dela, o Psicodrama como ferramenta para a preparação de atores.

### **2.3 Apresentando o Projeto, o grupo e a sistemática de trabalho**

O grupo de atores com os quais a proposta se deu era composto por alunos de graduação do curso de Pedagogia da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP). A direção da peça e sua organização ficariam a cargo de um aluno que seria nomeado por um dos coordenadores do evento, no caso, um estudante que possui formação como ator e dirige um grupo de teatro.

Sabendo de minha formação em Psicodrama e do meu desejo em participar do evento, o diretor nomeado para gerir a peça, convidou-me para fazer parte do grupo como codiretor, mais especificamente, como preparador de atores. Foi no âmbito desta proposta que surgiu a ideia de fazer deste espaço uma experimentação das teorias psicodramáticas.

Ao todo, no elenco, eram vinte e um participantes, dezenove moças e dois rapazes. A maioria tinha entre 18 e 21 anos; cinco moças entre 25 e 30 e um senhor e uma senhora entre 40 e 50 anos.

Como descrito anteriormente, todo o projeto da peça é realizado pelos próprios alunos, desde a direção e a encenação até a confecção do cenário e dos figurinos. A atribuição de tarefas se deu de forma voluntária sendo que, no primeiro encontro, os alunos se apresentaram, contando um pouco de si e com o que poderiam colaborar em relação à peça.

Todos os encontros do diretor nomeado com o grupo deram-se no auditório da Escola de Aplicação, lugar onde ocorreria a peça. Seguindo um formato similar ao de uma grande sala de teatro, o espaço continha cerca de 150 cadeiras, um palco de aproximadamente 20x10m com portas que davam acesso a uma espécie de bastidor onde eram guardados mesas e equipamentos. Como descreveremos mais adiante, os nossos encontros do Psicodrama não se deram neste espaço.

Como se trata de um curso de Pedagogia, com exceção de alguns membros que possuem experiência prévia dentro dessas áreas - duas moças estavam em contato direto ou com o processo de formação de atores ou já atuando dentro de pequenos grupos de teatro - em sua grande maioria, os participantes eram moças ingressantes na faculdade com pouca ou nenhuma experiência.

A partir desse cenário, surgiu o convite por parte do diretor, para que fosse realizado um trabalho com a proposta psicodramática com este grupo, de forma a auxiliar o afloramento da espontaneidade e trabalhar, através de ferramentas

psicodramáticas, com a construção e apropriação das personagens e compreensão/elaboração da narrativa. Foi proposto então que, em paralelo aos ensaios e montagem da peça ocorressem os encontros do Psicodrama, que seriam abertos a todos, mas não obrigatórios, tendo em vista que não seriam todos no grupo que teriam disponibilidade para garantir a presença em todos os encontros. Desta forma procuramos manter os encontros abertos, para aqueles que quisessem trabalhar mais aprofundadamente suas personagens e a narrativa, a partir de uma perspectiva diferente.

Realizamos no primeiro encontro uma breve explanação sobre qual a proposta para os encontros que seriam feitos, explicitando que não se tratariam de ensaios para a peça, mas sim, de uma maneira para auxiliar àqueles que desejassem explorar suas personagens e fazer uma construção diferente do seu papel e da narrativa daquela que seria proposta nos ensaios correntes. Para tanto buscou-se aporte nos conceitos, métodos e técnicas desenvolvidos por Moreno, os quais exploraremos mais detalhadamente adiante.

O processo como um todo durou cerca de três meses, iniciando-se em março e estendendo-se até o final de maio de 2013, totalizando ao longo deste período vinte e quatro encontros, incluindo a apresentação da peça, considerando o trabalho do diretor nomeado e o nosso com o Psicodrama. Por termos um período curto de tempo, os ensaios e encontros ocorreram, em março uma vez por semana, já a partir de abril a cada dois ou três dias. Dentro dessa dinâmica desenvolveram-se duas linhas de atuação, a do primeiro diretor, que seguia uma linha tradicional do teatro que, ao longo de quinze encontros, além dos ensaios em si, fez um trabalho com os atores de exercícios de noção espacial em termos de planos e geral, linguagem corporal, aquecimentos corporal e vocal, técnicas de projeção de voz etc.; e a do Psicodrama, que, ao longo dos nove encontros que ocorreram, trabalhou-se no sentido de aprofundamento e construção das personagens, de seus átomos sociais, dramas e conflitos, a fim de propiciar aos participantes uma apropriação maior do seu papel para que assim se sentissem mais seguros e pudessem interpretá-los com mais propriedade e naturalidade.

Neste sentido o trabalho realizado dentro do núcleo do Psicodrama atuava de maneira mais orgânica em relação aos atores e seus papéis, buscando sempre que cada um exprimisse sua opinião acerca dos acontecimentos que se encadeavam na narrativa, as motivações e sentimentos de suas personagens, para que realmente construíssem coletivamente, a partir de suas próprias opiniões, as personagens que encarnariam.

A peça apresentada sofreu modificações por parte do diretor nomeado, tornando-

se uma interpretação da peça de Antígona. A história fora recontada explorando os elementos de maneira diversa a partir, por exemplo, do desdobramento da protagonista em diversas facetas, diversos momentos, o que acaba resultando em oito atrizes que interpretavam Antígona concomitantemente.

Esta característica do trabalho do diretor nomeado, pôde ser muito bem explorada dentro do nosso trabalho, por possibilitar que explorássemos a faceta que cada atriz representava da personagem. Isto levando em consideração a transição que Antígona sofre ao longo da história, de uma menina, jovem, fraca, inocente que vive dentro de uma realidade protegida por parâmetros tradicionais, para um marco de rebeldia e enfrentamento à norma, ao se posicionar de maneira diretamente oposta à sua situação inicial, abrindo mão de toda uma vida que já havia sido planejada, em prol de seus ideais. Então este movimento de ruptura, a força do enfrentamento, a perda do amor, a não compreensão por parte da irmã, e, acima de tudo, o confronto com o tio, possibilitam a ramificação desta personagem.

A proposta do trabalho com o Psicodrama dentro deste contexto tinha o intuito de trabalhar junto às atrizes a construção e apropriação de suas personagens, no sentido de dar vida e sentido àquelas personagens para que fossem compreendidas para além de trechos de textos, cenas e recortes, mas realmente como pessoas, com crenças, histórias e conflitos.

Para planejar os encontros do Psicodrama levamos em consideração o espaço que nos seria cedido uma vez que, enquanto os ensaios referentes ao "teatro clássico" foram conduzidos dentro do auditório da Escola de Aplicação, espaço em que ocorreria a apresentação da peça, por estarmos sempre em pequeno número e combinarmos os encontros a partir da disponibilidade dos alunos, não houve condições de pedir acesso antecipadamente à direção da escola para que pudéssemos utilizar o mesmo espaço, por isso nossos encontros se deram no segundo saguão do Bloco B (prédio em que os alunos têm aula); um espaço amplo e mais isolado, entre dois corredores de acesso que se encontram nos fundos do prédio que, além de possuir uma pequena estrutura como mesas e cadeiras, possui um grande espaço central livre, ideal para as dinâmicas dos encontros psicodramáticos, além de possuir em uma de suas paredes um grande afresco, o que tornava o ambiente mais agradável e inspirador.

## 2.4 Metodologia de Trabalho

Como já foi dito anteriormente, a proposta dos encontros era tratar a partir da perspectiva e interpretação dos atores, a narrativa e a construção das personagens. Pensar o modo de agir de uma personagem, ainda mais em um contexto como o de Antígona, vai de encontro ao conceito de *convalidação existencial*, criado por Moreno, definido como "o princípio segundo o qual cada homem precisa encontrar o seu verdadeiro ser e agir de modo a *convalidá-lo*, isto é, agir em consonância com o reconhecimento profundo da própria escolha de valores." (GONÇALVES, etalli, 1988, p. 76).

Sendo guiados por essa busca pelo ser, desenvolvemos um plano dos encontros a partir das necessidades que iam sendo sentidas conforme se desenrolava o projeto, servindo como um apoio para os atores que precisavam de mais tempo para entrar no jogo da dramatização.

Os encontros ocorriam sempre à noite, no que seria o intervalo que se dá entre os cursos do vespertino, que encerram às 17h30min, e os do período noturno, que se iniciam às 19h30min, tendo uma duração de uma hora e meia a duas horas cada. Este tempo era dividido pensando-se numa estrutura clássica de sessão psicodramática, como já foi apresentada anteriormente e que agora ganham novo movimento, após a exposição do trabalho, até aqui. Compreende:

- Aquecimento inespecífico: recepção dos participantes e, caso ainda não haja um tema, momento em que o diretor, através de conversas, comentários do grupo, ou até mesmo jogos, faz um levantamento dos temas de interesse do grupo, que serão utilizados como temas emergentes. Aqui surge o protagonista, que pode ser um indivíduo ou o próprio grupo.
- Aquecimento específico: momento em que o grupo se prepara para a ação dramática através de atividades elaboradas de acordo com o tema proposto.
- Dramatização: é o momento em que ocorre a interação entre os diferentes papéis, trabalhando os temas apontados pelo protagonista, ocorrendo a ação dramática em si. "Aqui é que o *ego-auxiliar* tem a importante função de ajudar, de forma decisiva, o protagonista a perceber os vários aspectos dos elementos presentes na ação dramática." (GONÇALVES, etalli, 1988, p. 101).
- Compartilhar: momento em que os participantes expressam suas impressões e sentimentos despertados pela dramatização.

É importante que o diretor não facilite comentários "críticos", pois para o protagonista, que se expôs inteiramente, isso não é justo. Para o elemento do grupo, o simples analisar é muitas vezes cômoda forma de resistência. Ao solicitar o compartilhar, o diretor faz com que cada indivíduo se exponha e fique em igualdade de condições com o protagonista. (GONÇALVES, etalli, 1998, p. 102)

Podem ocorrer ainda, após o processo da sessão duas etapas não obrigatórias: a elaboração, em que o diretor relembra o processo dramatizado, ajudando o protagonista a compreender o que foi ali expresso; e o processamento, uma elaboração referente aos aspectos técnicos desenvolvidos na sessão e do processo dos indivíduos (GOLÇALVES, etalli, 1988).

Podemos destacar dois métodos que serviram como base para o desenvolvimento do nosso laboratório teatral.

*O Teatro da Espontaneidade.* Essa abordagem foi utilizada para propiciar ao ator o melhor entendimento da peça e de suas personagens, conferindo-lhe maior naturalidade em relação à interpretação de seu papel. Trabalhando através dos núcleos temáticos e relacionais levantados pelos atores, procuramos, pela chave da espontaneidade, compreender a visão que cada um construíra da narrativa, para, desta forma, integrar as visões e formar os núcleos de atuação e divisão dos papéis, de acordo com os momentos da história.

Juntamente com o Teatro da Espontaneidade foram trabalhados também *Jogos Dramáticos* como a Estátua Viva e Fala em Movimento. No primeiro, a proposta era buscar os diferentes estágios da narrativa da peça e representá-los através de uma estátua. Na Fala em Movimento foi dramatizada uma cena da peça de conflito entre personagens utilizando a seguinte proposta, quando um era o falante, o causador da briga, ele projetava o seu corpo para a frente, andando em direção ao acusado, que recuava e vice-versa. O diretor usou para este exercício a "técnica de interpolação de resistência". (situada mais à frente).

Dentro destes métodos apontados, a proposta das técnicas básicas também já mencionadas anteriormente, possibilitaram a intervenção do diretor no âmbito específico do trabalho realizado. Aprofundaremos nas quatro mais trabalhadas.

- *Solilóquio*: propõe que o ator diga em voz alta a maneira como se sente dentro de determinada situação e, desta forma, tome consciência do processo desenvolvido e possa retomá-lo sempre que necessário.

- *Espelho*: utilizado quando o diretor quer despertar o protagonista para a forma como está agindo, ou quando este não consegue percebê-lo, então é pedido que outra pessoa,

geralmente o ego-auxiliar, ou no nosso caso, outro ator ou o próprio diretor, refizesse a cena o mais fielmente possível a forma que havia sido feito anteriormente, enquanto o protagonista a assiste.

- *Interpolação de Resistência*: representam uma série de procedimentos técnicos utilizados para quebrar disposições conscientes e rígidas do protagonista, fazendo com que este abra suas possibilidades para outros caminhos possíveis.

- *Troca de Papéis*: propicia ao ator uma visão global da cena a partir do ponto de vista do outro com quem contracenava.

É importante também mencionar o trabalho realizado com o procedimento Sociométrico denominado *Átomo Social*, que no contexto da preparação do ator foi proposto no sentido de favorecer a cada membro do grupo o debruçar-se em busca do melhor entendimento da personagem interpretada, a partir das relações estabelecidas por ela com as demais.

Estas propostas de ação, juntamente com as técnicas básicas mencionadas, serão mais bem contextualizadas na etapa que se segue, em que exporemos de forma minuciosa os processamentos realizados a partir dos três encontros mais significativos, que possam dar uma dimensão do trabalho desenvolvido ao longo dessa jornada. O registro do trabalho como um todo está presente na sessão de Anexos. (Vide Anexo 1 - REGISTRO DOS ENCONTROS).

## **2.5 Cuidados éticos na pesquisa com seres humanos.**

Os cuidados éticos envolveram a apresentação do projeto aos participantes que contou com a adesão dos mesmos, assegurando-se o anonimato na descrição dos encontros. Obtivemos a autorização verbal do grupo para a apresentação das fotos que estão de Anexos (Vide Anexo 2 - REGISTRO FOTOGRÁFICO).

### **3. EM CENA...**

No presente capítulo abordaremos com mais detalhes três (3), dos nove (9) encontros que fizeram parte do contingente da preparação de atores pela abordagem psicodramática em que assumimos o papel de diretor. Lembramos que ao todo foram vinte e quatro (24) encontros. Nos outros quinze (15) encontros dirigidos pelo diretor teatral nomeado, assumimos o papel de ego auxiliar. Infelizmente, por conta de calendário e outros compromissos, o diretor nomeado não pôde acompanhar os encontros psicodramáticos. Temos em vista, possibilitar maior explicitação do processo que ocorreu utilizando como um dos meios a mudança do tempo verbal, da primeira pessoa do plural para a primeira pessoa do singular, para assim aproximar o leitor do autor a fim de que lhe proporcionar um grau de intimidade maior, necessário à este processo.

#### **3.1 6º Encontro - 12/04/2013 -Estátuas de Antígona**

Este foi o primeiro encontro em que participei como diretor do grupo. Estávamos em nove, oito atores e eu.

Como sabíamos que não seria possível utilizar o auditório da Escola de Aplicação, lugar que estava apenas reservado para os encontros do ensaio teatral clássico, resolvemos ir para o saguão do Bloco B da faculdade.

O local, como de costume, estava vazio, um espaço imenso, com poltronas que compunham todo o seu perímetro. Ao fundo um afresco que representa e possui por título "A Marcha do Conhecimento Humano"; ilustração mais que propícia para os momentos que iríamos passar.

## **Aquecimento**

Iniciamos com uma conversa sobre a peça, àquela altura, todos já sabiam seus papéis e tinham uma boa noção do contexto da peça. No diálogo traçamos uma divisão do texto em quatro partes, seu começo, conflito, clímax e conclusão.

Tendo em mente o resumo traçado, continuamos a conversa a fim de determinar o tema de maior pertinência que caminha sobre toda narrativa; de escolha unânime, *o querer*.

Relevando então o tema da peça e seus desdobramentos nos quatro diferentes momentos da narrativa, baseamos nosso primeiro trabalho.

Pedi que se levantassem e, mentalizando a determinação do querer, caminhassem pelo espaço.

## **Dramatização**

Para a dramatização, pedi que os participantes se dividissem em três grupos, e que escolhessem um dos quatro diferentes momentos da peça. Essa escolha deveria ser feita em conjunto, pois os momentos não deveriam se repetir. Os momentos ficaram então: Começo, Conflito e Clímax.

Continuando, propus um jogo dramático em que deveriam criar uma estátua que representasse o momento da peça escolhido, e que nessa criação deveriam ter em mente o tema central que havíamos delineado para a peça.

A divisão então ficou: primeiro grupo, Começo, com duas pessoas; segundo grupo, Conflito, com três pessoas; terceiro grupo, Clímax, com três pessoas.

O primeiro grupo, com o *Começo da peça*, criou uma estátua representando Antígona chorando em frente ao irmão morto. Após um tempo pedi solilóquios para ambas as atrizes; a que representava Antígona disse sentir um aperto no coração ao ver seu irmão no chão frio, falou que tinha medo; a atriz representando Polinice falou que se sentiu amarrada, não queria ver a irmã daquele jeito mas não podia fazer nada para acalmá-la. Propus que fizessem uma troca de papéis e que ficassem imóveis por um tempo para melhor sentirem suas novas personagens. Então, para finalizarmos essa passagem, sugeri um diálogo em que Polinice pudesse dizer o que sentia para Antígona.

O segundo grupo, com a parte *Conflito da peça*, fez um estátua em que Creonte proclamava para o vazio do espaço enquanto, em suas costas, Antígona tentava enterrar

seu irmão. Como fiz no grupo anterior, pedi solilóquios para as três atrizes; a que representou Creonte se sentia solitária, queria ser ouvida, mas sua voz parecia não alcançar ninguém; a atriz representando Antígona disse estar com medo, disse estar se escondendo e que não poderia ser vista por ninguém; por fim, a atriz representando Polinice sentia-se preocupada com a irmã. Pedi então uma troca de papéis, primeiro, para que Creonte pudesse ser ouvido, propus que ele conversasse com Antígona, então, para que Antígona não tivesse mais o medo, mudamos a cena colocando Creonte a ajudá-la a enterrar seu irmão; as propostas da peça foram alteradas, mas dessa forma conseguimos entender melhor o desejo das personagens. Por fim, conversamos sobre a escolha da montagem da estátua, sendo que todos os presentes sentiram que conseguiram captar muito bem a essência da peça.

O terceiro grupo, encarregado do *Clímax da peça*, criou uma estátua representando a morte de Antígona; Antígona, morta deitada no chão, nos braços de Hémón, seu futuro marido e também morto, por fim, olhando horrorizado de perto, Creonte. Nos solilóquios a atriz que representou Antígona disse que essa era sua única opção, que estava feliz em ter conseguido realizar o que tinha intenção, e assim, redimir seu irmão; a atriz que representou Hémón disse estar triste e que não fazia sentido para ela todas essas mortes, que tudo era tão injusto; a atriz representando Creonte se sentia mal por tudo aquilo, como uma decisão poderia levar a tanta desgraça. Não houve a troca de papéis com este grupo devido ao horário. Fechamos o momento das dramatizações para então compartilharmos as emoções vividas no encontro.

## **Compartilhar**

Em conversa em roda, todas as participantes disseram que gostaram muito do encontro, foi o primeiro contato que tivemos na preparação de personagem e serviu muito bem para ampliarmos nossos conceitos sobre a peça.

Como o tempo era curto, pedi apenas que dissessem uma palavra que resumia o que viveram antes de saírem para suas aulas. As palavras foram: tocante; intenso; vida; dor; bonito; tristeza; amor; decisão. A palavra que escolhi foi "obrigado", no sentido de agradecer pelas cenas criadas e pela confiança no trabalho realizado.

## **Comentários da Direção**

Achei imprescindível iniciar o trabalho pautando diretamente o enredo da peça e buscando com os atores a visão que tinham do todo. Pela divisão da narrativa e a escolha do tema *querer* que a permeou conseguimos reconstruir toda a história a fim de aprimorarmos nosso entendimento do drama e da encenação que estava por vir.

Na dramatização optei seguir por um caminho mais leve, sendo que era nosso primeiro encontro, a estátua viva, um jogo dramático em que não seria necessário o uso da voz para se expressarem. Ainda assim o trabalho foi intenso, e as cenas muito fortes.

Infelizmente, por conta da falta de tempo não conseguimos fazer um compartilhar muito longo, mas creio que nos solilóquios, muito do que seria expresso já tinha sido compartilhado.

Cabe a consideração de que o tema *querer* posto em destaque pelo grupo, deixou implícita a questão do *poder*: vontades em conflito entre o soberano do Estado que se faz lei e Antígona que preza as tradições “do coração” – feitas de respeito pela dignidade da pessoa nas dimensões afetiva e religiosa. A direção psicodramática, caminhou com o grupo...

### **3.2. 14º Encontro - 6/05/2013 - Dramatizando livremente**

O grupo, com o desenrolar dos ensaios, já havia se apropriado bem do enredo da peça, mas ainda assim faltava certo traquejo, muitas cenas eram duras, como se estivessem memorizadas mas não interiorizadas. Por esse motivo resolvemos continuar nosso trabalho pelo intermédio do Teatro da Espontaneidade a fim de colocarmos toda a narrativa de forma livre, seguindo a ordem de ações presentes no texto, mas sem o uso deste, apenas com idéias e interpretações livres dos atores.

## **Aquecimento**

Estavam presentes 12 atores, 11 mulheres e um 1 homem, pouco mais da metade de todo o enredo. Como local, continuamos privilegiando o saguão do Bloco B.

Iniciamos nosso encontro com uma conversa sobre a decisão do grupo de focarmos diretamente na peça, mas sem o auxílio do texto, apenas espontaneidade dramática. Essa decisão foi tomada em encontro anterior, sendo que até o momento apenas trabalhávamos com personagens ou cenas específicas a fim de debruçarmos sobre os temas e intenções, aumentando nossa percepção dos envolvidos no drama de Antígona. A decisão da mudança de perspectiva partiu de uma conversa em grupo, sendo que já estava em proximidade a apresentação da peça, achamos que seria melhor um trabalho mais intenso direto com as cenas da peça, mas sem o uso do texto, aproximar assim o ator de sua personagem em linguagem e verossimilhança. A conversa que iniciou o encontro foi uma forma de retomarmos o compromisso anterior e colocarmos na fala a importância da autonomia do ator no ato de sua representação.

Após esse momento, continuamos com um breve aquecimento corporal e vocálico. Enquanto os atores caminhavam pelo saguão fui falando cenas soltas da peça como: "Antígona enterra o irmão", "Antígona briga com Creonte", "Creonte impõe a sua lei", "Os irmão de Antígona morrem em batalha"; ao falar as cenas os atores colocavam nos passos os sentimentos que estavam representados, além de proferirem falas que os remetiam.

Depois desse momento, nos preparamos para a dramatização.

## **Dramatização**

Os atores se posicionaram, ficando todos do lado do afresco do saguão.

Conforme as cenas mudavam, os atores se encaminhavam para o centro do espaço e dramatizavam, a sua maneira, o trecho da peça.

No total eram oito alunas que interpretavam a protagonista Antígona, fazendo um paralelo com as diferentes facetas da personagem com características das atrizes. Para esse exercício, fiz a proposta de que, quando uma das Antígonas encenava, as demais que estavam presentes realizavam um espelho da cena, a intenção desta intervenção foi para aprofundar a ótica que as atrizes possuíam da personagem.

Em outro momento fiz uso de uma mochila como objeto intermediário. Uma das atrizes interpretando Antígona estava com dificuldade em se soltar em uma cena de conflito com Creonte, propus que ela esmurrasse a mochila como uma forma de extravasar o que estava sentido enquanto refazia a cena.

Infelizmente, pelo curto período disponível, assim como o tamanho da peça, não conseguimos ensaiá-la até o final. Resolvemos parar e fazer um breve compartilhar sobre a vivência.

### **Compartilhar**

Os atores se sentiram leves com a vivência, foi possível ver a quebra de tensão recorrente nos ensaios teatrais clássicos. Elogiaram o encontro mas lamentaram sobre a impossibilidade do término da ação dramática.

Encerramos nosso encontro conversando sobre os sentimentos enraizados na peça, e os problemas que estávamos passando com os ensaios, sobretudo em relação à falta de tempo e a proximidade da apresentação.

### **Comentários da Direção**

Começamos com este encontro a trabalhar o Teatro da Espontaneidade com o mais puro do cerne. Lembrou-me muito as práticas do Jornal Vivo, em que os atores se valiam apenas no texto para dramatizarem como queriam.

Realmente enriquecedor para toda a vivência da preparação de atores. Como guia o texto, o resto, pura ação.

As técnicas couberam bem, sobretudo o espelho. Diferentes facetas de Antígona conseguiram dialogar e se conscientizar na dramatização de suas qualidades.

### **3.3. 18º Encontro - 13/05/2013 - A morte de Antígona**

Neste encontro deveríamos concluir a encenação da peça que não havíamos concluído anteriormente. Mas logo de início, uma das atrizes compartilhou um incômodo que já havia comentado anteriormente: o de lidar com a morte da protagonista, sua personagem, ainda mais por ser ela quem iria representar este momento. Como não havia tantos presentes, apenas cinco atrizes, e todas interpretariam Antígonas, e a proposta ter emergido do grupo, dedicamos um encontro a este tema.

#### **Aquecimento**

Continuamos o encontro fazendo uma interpretação da obra, buscamos nela os elementos que compõe o caráter e personalidade da protagonista, e, com base nisso traçamos a representatividade de suas ações, para ela e para aqueles que a cercavam. Procuramos entender, a partir de sua visão, os motivos que a levaram a cometer suicídio e o que aquilo representava dentro da peça. Estando esta construção extremamente ligada ao tema e à mensagem que a peça transmite.

Durante o diálogo, indagamos se poderia ser diferente, se haveria outra possibilidade que não o suicídio para a personagem, isso ajudou a entender seu significado dentro da trama, com base nas relações que tinha com as demais personagens e a situação em que se encontrava. Sua morte representava, em muito, sua personalidade – ela preferiria tirar a própria vida a renunciar a seus ideais. Nenhum outro desfecho traria esta representatividade.

Após esta conversa, propus que caminhassem pensando em Antígona e em sua decisão, mentalizar seus sentimentos e razões.

Continuamos o aquecimento com um jogo dramático de estátua viva, com as atrizes, juntas, criando uma estátua que representasse esse momento da narrativa. Nessa estátua fiz alguns solilóquios para buscar sentimentos.

## **Dramatização**

Para a dramatização, propus refazerem, todas juntas, a cena de suicídio de Antígona, a fim de amparar a atriz que o realizaria sozinha e também proporcionar para as demais a possibilidade de viverem esse momento e entrarem mais a fundo na sua personagem.

A cena foi refeita da mesma forma que acontece na peça, a diferença foi que ao invés de uma única se enforcar, elas se enforcaram em conjunto, caíram no chão e se abraçaram.

Decidi não interferir na experiência das atrizes, ao invés disso dei um tempo maior para que continuassem nesse momento de união.

Ao final da dramatização voltamos o olhar para os temas e motivações, para assim ter o distanciamento necessário. Em conversa retomamos o confronto principal, o senso de justiça da protagonista, e a luta pelos seus ideais.

Em roda, continuamos para o compartilhamento do encontro.

## **Compartilhar**

A proposta do encontro foi de uma participante em especial que trouxe sua dificuldade em lidar com o desfecho da peça por sua postura pessoal em lidar com a morte. Ela expressou grande desconforto e não sabia se conseguiria interpretar. Ao final, no compartilhar, disse que se sentia melhor, que boa parte de suas aflições se foram, graças ao apoio das colegas na dramatização

## **Comentários da Direção**

Inicialmente, quando me foi trazida a questão do medo da morte por uma das participantes, fiquei preocupado sobre como lidaria com o assunto, por uma questão de abordagem e por ser um tema delicado por dizer respeito a algo muito pessoal que é lidar com a perda. Busquei trazer para o grupo seu significado na peça e para a protagonista, e explorar nas dramatizações, de forma que a atriz de quem emergiu o tema se sentisse amparada pelos demais.

Para a visão de todo o trabalho realizado, remetemos o leitor mais uma vez, ao ANEXO 1 - REGISTRO DOS ENCONTROS. Neste, situamos no cabeçalho, a ordem dos encontros, a data e o papel que desempenhamos: Diretor, Ego auxiliar e finalmente no 24º em que se deu a apresentação da peça, o papel de espectador. As anotações abordam: Aquecimento, Dramatização, Leitura do Grupo e Temas Abordados.

No cabeçalho dos três (3) Encontros aqui processados (6º, 14º, e o 18º) estão em destaque a indicação deste Capítulo e a denominação aos mesmos que aqui atribuímos.

#### 4. FECHANDO AS CORTINAS PROVISORIAMENTE...

Por fim as cortinas se fecham, o público aplaude e logo mais caminha em direção às suas vidas, como era antes de entrarem no palco, mas agora com uma inquietude que apenas o drama é capaz de proporcionar.

Os atores comemoram e se emocionam com os aplausos; a conquista; o árduo caminho de dias de preparação para as duas horas de apresentação. Duas horas que simbolizaram muito mais que o tempo, mas experiências de formação e transformação que sempre guardarão com carinho.

Para a direção, tanto o diretor teatral nomeado, como o diretor psicodramatista - preparador de atores, o orgulho de ver a peça que tanto batalharam para acontecer, ser encenada. Os aplausos em seu término e o auditório lotado nas duas apresentações foram a confirmação e reconhecimento de um trabalho bem feito.

Depois de toda a emoção, o retorno necessário para fora do drama encenado, mesmo que este continue a ressoar. O bom sucesso na apresentação, sem dúvida foi a garantia de que o trabalho realizado por ambos os diretores e os atores chegou ao objetivo proposto.

O diretor nomeado, embasou todo seu trabalho em seu conhecimento prático de palco. Marcações, exercícios de voz, exercício corporal. Toda essa parte se deve ao seu trabalho junto com os atores. Não cabendo à proposta desta pesquisa entrarmos a fundo nesta vertente.

O Psicodrama e o Teatro da Espontaneidade entraram neste conjunto como um apoio ao desenvolvimento dos atores e pela análise do processo vivido, é possível verificar que alcançou o que pretendia.

Retomando os Objetivos expostos na Introdução:

Como *Objetivo Geral*, buscamos *explicitar a contribuição do Psicodrama/Teatro da Espontaneidade na preparação de atores, considerando o movimento feito durante esta vivência que implicou em criar pontes com o trabalho teatral desenvolvido junto ao diretor nomeado e com a narrativa de Antígona.*

Como *Objetivos Específicos* tivemos em vista:

- Compreender as pontes entre Psicodrama/Teatro da Espontaneidade e o Teatro Clássico, que ocorreram em trabalho conjunto com o diretor teatral nomeado da peça Antígona.

- Desvelar o caminho da preparação do ator na relação com o conteúdo denso de uma da peça clássica.

- Contribuir na abertura de caminhos para “aventuras” semelhantes empreendidas por diretores de Teatro e Psicodramatistas.

Pode-se constatar nos relatos apresentados, que por meio dos Jogos Dramáticos, possibilitamos o aflorar da espontaneidade-criatividade dos atores. Quebrando a conserva do texto, foi possível encarar suas personagens por uma ótica mais ampla, como sujeitos mergulhados em seus mundos conflitantes e, por essa ótica propiciar aos atores um maior diálogo com seu trabalho. Uma *tomada de consciência* que aprimora a verossimilhança necessária na dramatização. Por meio do Teatro da Espontaneidade foi possível dar uma nova voz ao texto, a voz daqueles que iriam interpretá-lo, não alterando o sentido do que estava escrito, mas aproximando-se da intencionalidade do autor da tragédia. Novamente estamos diante do que surge como o principal desvelamento do que ocorre na preparação do ator, o ponto chave encontrado nesta pesquisa, a *tomada de consciência* do ator diante do impacto em sua subjetividade, com a apropriação do texto que deixou de ser aquele distante a ser decorado, sólido, fixo, e passou a ser a fala de cada um: atores que sustentam personagens.

Neste sentido vejo como a principal diferença entre o trabalho do Psicodrama e do diretor teatral nomeado, a *voz que é dada ao sujeito*. Enquanto no teatro tradicional o ator é um instrumento através do qual a obra e seu sentido, exteriores a ele, são já pré determinados, perpassam, nos encontros de proposta psicodramática, a possibilidade dos atores, apropriarem-se da obra a partir de seu entendimento, dos seus pontos de vista, pautando, assim, as suas encenações. Em grupo, desenvolvemos o trabalho de compreender, de olhar para cada personagem e expor a forma como compreendíamos suas ações e seus sentimentos para, a partir desta interpretação traçar propostas de encenação, ou ainda, propor os exercícios que encenariam essas interpretações.

Há no Psicodrama uma possível relação de proximidade com a tragédia grega. Ambos tem como ponto de encontro a condição humana e ambos visam o ensino e a aprendizagem como fontes de aperfeiçoamento. A partir dessa ligação, que podemos pensar como sendo de dois teatros com uma função pedagógica, vemos que, enquanto o

primeiro está voltado para o eu inserido no mundo, a forma como o indivíduo lida com aquilo que está a sua volta e procurando a cura através da ação e do entendimento de si; o segundo está voltado para a conscientização de temas relacionados ao coletivo, à sociedade e seus costumes e cultura, abordando o sujeito de uma perspectiva generalista de tipos. Então, enquanto o Psicodrama se volta para o sujeito com a perspectiva de libertá-lo das conservas culturais e despertar sua espontaneidade, o teatro grego se volta para os tipos de sujeitos com o intuito de demonstrar o modo como agem através de seus papéis sociais e como isso impacta a sociedade, entretanto, podemos extrair um ponto em comum, ambos os sujeitos terão seu caráter determinado por suas ações, neste sentido, não é a fala ou o pensamento que importa, mas sim aquilo que o sujeito exterioriza e que vai, de fato, mudar sua situação e permitir ao público identificar seu caráter.

Pensar que os encontros do Psicodrama não serviram somente ao propósito de ensaiar para uma peça mas de liberar o corpo, a mente, a presença e a expressão, o posicionamento de seus participantes, significa um trabalho maior, com o qual seus participantes andarão para o resto de suas vidas e, esperamos que o público também.

Ao sair de cena, esperamos ter contribuído com o diálogo entre as vertentes dramáticas do Teatro Grego e do Teatro da Espontaneidade, abrindo caminhos para novas investigações e possibilidades de práticas na preparação do ator.

Da catarse aristotélica marcada pela “purgação” das emoções do público, o projeto moreniano aponta para uma nova concepção que, sem desconsiderar a primeira, foca a catarse do “ator”, todos nós, seja vivendo “o como se”, seja na vida como atores sociais em que a chamada é para uma *ação integradora*. Partindo do contato com afetos, pensamentos e atitudes, vividos ou por viver, possibilitam-nos o resgate da espontaneidade-criatividade.

Consideramos que aqui demos os primeiros passos para um diálogo entre Moreno e Sófocles, por meio da peça Antígona. O Psicodrama e Teatro Grego muito se assemelham em conteúdo e proposta, são irmãos separados por séculos, mas que carregam em seu interior o que há de mais humano.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

CASTANHO, Gisela Pires. Jogos dramáticos com adolescentes. In: MOTTA, Júlia M. Casulari (Org.). **O jogo no Psicodrama**. São Paulo: Ágora, 1995. p. 23-43.

CHARLOT, Bernard. O “filho do homem”: obrigado a aprender para ser (uma perspectiva antropológica). **Da relação com o saber: elementos para uma teoria**. Porto Alegre: ArtMed, 2000. P. 51-58.

FANCHETTE, Jean. **Psicodrama y Teatro Moderno**. Buenos Aires: Editorial la Pléyade, 1975.

GONÇALVES, Camila Salles, et alli. **Lições de Psicodrama**. São Paulo: Ágora, 1988.

MARINEAU, René F. **Jacob Levy Moreno 1889-1974: Pai do psicodrama, da sociometria e da psicoterapia de grupo**. São Paulo: Ágora, 1992.

MORENO, Jacob Levy Moreno. **O teatro da espontaneidade**. São Paulo: Ágora, 2012.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. Coimbra: Editora Coimbra, 1986.

SÓFOCLES. **Antígona**. Cássicos Jackson, Vol. XXII, 2005. [Consultado em 07/04/2015]. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/antigone.pdf>

WECHSLER, Mariângela Pinto da Fonseca. Pesquisa e Psicodrama. In: **Revista Brasileira de Psicodrama**, vol. 14, nº 2, 2007. P. 1-9.

## OBRAS CONSULTADAS

ALVES, Rubem. O que é científico? **Entre a ciência e a sapiência:** o dilema da educação. São Paulo: Edições Loyola, 2006. P. 81-86.

AZANHA, José Mário Pires. **Uma ideia de pesquisa educacional.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

BRITO, Valéria. Um convite à pesquisa: epistemologia qualitativa e psicodrama. In: MERENGUÉ, Devanir; BRITO, Valéria (orgs.). **Pesquisa qualitativa e Psicodrama.** São Paulo: Ágora, 2006. P. 13-55.

GRIGOROWITSCHS, Tamara. **Jogo, mimese e socialização:** os sentidos do jogar coletivo na infância. São Paulo: Alameda, 2011.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens:** o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KISHIMOTO, Tizuko Morchida (org.). **Jogo, brinquedo, brincadeira e educação.** São Paulo: Cortez, 2011.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

MOTTA, Júlia Maria Casulari; ALVES, Luís Fallivene (orgs.). **Psicodrama:** Ciência e Arte. São Paulo: Ágora, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre (org.). **O homem grego.** Lisboa: Editora Presença, 1994.

## **ANEXO 1 - REGISTRO DOS ENCONTROS**

**DATA: 12/03/2013 – 1º ENCONTRO**

**EGO AUXILIAR**

### **Apresentação:**

Todos os presentes se sentaram em roda.

O diretor, após se apresentar, falou sobre a proposta do exercício cênico e da importância dessa vivência para Semana de Estudos Clássicos da Faculdade de Educação. Pediu, então, para que cada participante falasse um pouco sobre si, contar suas experiências com teatro e a disposição para participar na peça.

Diálogo sobre os métodos para preparação de atores pelas abordagens do ensaio teatral clássico e psicodrama.

Reflexão e escolha dos participantes sobre suas funções dentro do processo cênico

Tomada de consciência sobre os diversos aspectos que permeiam a obra teatral, desde a atuação como figurino, som, cenário etc.

### **Leitura de grupo:**

Houve uma divisão no grupo entre os que já tinham experiência com interpretação e os que não tinham. Ao encaminhar da conversa, era clara a ansiedade de todos os participantes. Um misto de vontade e insegurança de participar da vivência cênica e se apresentar para grande parte da faculdade em um evento tradicional e reconhecido academicamente.

### **Temas abordados:**

Apresentação da proposta; Introdução: teatro e psicodrama; Universo cênico; Teatro grego – tragédia; Teatro da Espontaneidade.

**DATA: 20/03/2013 – 2º ENCONTRO**

**EGO AUXILIAR**

### **Aquecimento:**

Ao iniciar o encontro, o diretor retomou as expectativas dos participantes quanto à apresentação da peça. Para aquecimento fez a indagação de “o que é o teatro para você?” E pediu para que os participantes, em grupos, criassem uma imagem corporal, uma estátua, que representasse o sentimento.

### **Dramatização:**

No segundo encontro, o diretor fez a proposta de um jogo de improviso para dar encaminhamento à preparação de atores. O jogo tinha como objetivo aprimorar a rapidez dos participantes, assim como a espontaneidade na fala. Os participantes se dividiram igualmente e formaram duas filas, uma em frente da outra. Os primeiros de cada fila deveriam criar perguntas usando a última palavra da fala que a pessoa em sua frente fizera, quem errasse iria para o fim da fila, dando vez ao próximo.

### **Leitura de grupo:**

Houve boa interação do grupo. A conversa inicial se encaminhou para o aquecimento de forma bem clara para os participantes, o que contribuiu para que as imagens tivessem o grau de espontaneidade exigido para a proposta. O jogo descontraíu os participantes e serviu à ideia de pensar o teatro como ação e resposta.

### **Temas abordados:**

Construção de imagens sobre a peça; Questionamento sobre teatro; Prontidão e improviso; Jogos dramáticos; Exercício corporal.

**Aquecimento:**

No aquecimento, o diretor fez pequeno resumo oral da peça e pediu que cada pessoa escolhesse três personagens que mais gostasse ou que tivesse a vontade de interpretar. Para isso pediu para os participantes que tivessem alguns minutos para refletirem; sentados, de pé, andando, o importante era que encontrassem como se viam na peça e no palco.

**Dramatização:**

Neste encontro houve a proposta de um trabalho focado na interpretação de personagens a partir da leitura de pequenas falas que foram selecionadas do texto pelo diretor. A partir desse primeiro contato com o texto, o diretor começou a atribuir alguns papéis da peça para os atores. Ao final do encontro o diretor pediu para que os participantes se dividissem em grupos e escolhessem durante a semana algum trecho da peça para apresentarem no encontro seguinte.

**Leitura de grupo:**

Exercício mais intenso dentro da dinâmica do teatro. Houve um bom envolvimento dos integrantes que se empenharam para executar os exercícios, se sentindo desafiados ao iniciar o desenvolvimento das personagens.

**Temas abordados:**

Primeiro contato com as personagens e com o texto; Percepção de si dentro do conjunto da peça; Jogos dramáticos; Teatro grego.

**Aquecimento:**

Retomando o encontro anterior, o diretor pediu para que os grupos divididos falassem sobre o trecho que iriam apresentar e explicassem o motivo da escolha. Tendo consciência dos trechos, o diretor dividiu a ordem das apresentações conforme apareciam na peça.

**Dramatização:**

Dando continuidade ao pedido feito no encontro anterior. Os participantes, divididos em cinco grupos, apresentaram trechos da peça que acharam mais interessantes. Após esta vivência, o diretor pediu novamente que os participantes se dividissem em grupos e organizassem outra apresentação. Usando um trecho, personagens e membros do grupo diferentes.

**Leitura de grupo:**

Maior trabalho sobre o texto. Os participantes começaram a ter maior contato com os papéis e iniciou-se a dinâmica de ensaio.

**Temas abordados:**

Início da divisão de papéis; Leitura da peça; Teatro grego; Construção de personagem.

**Aquecimento:**

Para realizar o aquecimento corporal dos participantes, o diretor nominado convidou uma amiga professora de ioga que realizou diversos exercícios de alongamento. Continuando o trabalho anterior, foi solicitado que os atores novamente comentassem sobre o trecho e os motivos que os levaram a escolha.

**Dramatização:**

Novamente os grupos se apresentaram. Dessa vez usando a totalidade do espaço cênico e não apenas uma pequena porção, como era nos encontros passados. Após, o diretor reuniu todos em círculo e perguntou para cada um se estariam dispostos a representar determinado papel; configurando a peça então em:

Antígona – 8 pessoas / Ismênia – 2 pessoas / Ama – 1 pessoa / Guardas/Coro – 4 pessoas / Creonte – 2 pessoas / Hémon – 1 pessoa / Eurídice – 1 pessoa.

**Leitura de grupo:**

O grupo começa a se perceber no espaço do palco. A direção analisou a espontaneidade e capacidade de improviso dos participantes.

**Temas abordados:**

Início da montagem de cenas; Primeiros contatos com apresentação em palco; Teatro grego.

**(Cap. 3.1. - Estátuas de Antígona)****Aquecimento:**

O aquecimento se inicia com uma conversa com os participantes sobre a peça, focando em dois pontos singulares; os diversos temas abordados e a relação das personagens com a protagonista. Dos temas, o querer de Antígona foi marcado como principal. Durante a conversa, foi proposta a divisão do enredo entre começo, conflito, clímax e conclusão, assim trançando a evolução da narrativa e das personagens. Para aquecimento físico para a dramatização, o diretor propôs para o grupo um caminhar, levando nos passos a imagem do querer de Antígona.

**Dramatização:**

Usando a conversa tida no aquecimento, houve a proposta do trabalho sobre a peça com o teatro da espontaneidade. Dentre as marcas da divisão da narrativa, foram escolhidos três momentos, o começo, o conflito e o clímax, como tema, o querer. Partindo dessas premissas os participantes se organizaram em três grupos com a proposta de criarem uma estátua que os simbolizassem. O primeiro grupo com o começo da peça, o segundo com o conflito e o terceiro com o clímax, todos tendo como tema o “querer de Antígona”. Com as estátuas criadas, o diretor fez solilóquios com as personagens e troca de papéis.

**Leitura de grupo:**

Os participantes aproveitaram este momento inicial de criação da peça para visualizá-la em sua totalidade, construir seus eixos e assim direcionar a elaboração das personagens percebendo seus conflitos e posicionamento na trama.

**Temas abordados:**

Teatro da espontaneidade; troca de papéis; jogos dramáticos; construção de personagens; solilóquio; enredo; temas conflitantes; percepção de intenções.

**Aquecimento:**

Este encontro foi direcionado apenas para as atrizes que iriam representar Antígona na peça. O diretor iniciou a proposta pedindo que os participantes sentassem em roda e começa uma conversa com as protagonistas, as Antígonas, sobre a real motivação da personagem, o que a levou a desafiar as ordens reais e cometer o suicídio. No diálogo, percebem-se as diferentes visões e opiniões e a influência destas na interpretação das personagens.

**Dramatização:**

Construção pelas motivações: entendendo “o querer” de Antígona. Para dramatização, o diretor pediu para que as Antígonas, ressaltando a característica mais pertinente que cada atriz colocara no diálogo do aquecimento, fizessem uma cena de conversa, narrando os acontecimentos da peça, em que uma aconselhasse ou apoiasse a decisão da outra. As características que as atrizes escolheram para suas Antígonas foram as seguintes: persistência; inocência; amor; luta pelo que é certo; decisão; morte; família acima de tudo; coragem.

**Leitura de grupo:**

O grupo desenvolveu bem suas visões sobre a personagem trabalhada, entendendo seus diferentes pontos de vista e, através da proposta, puderam expor suas opiniões, traçar linhas de pensamento e representar sua visão da personagem, dando seu próprio tom à atuação.

**Temas abordados:**

Teatro da espontaneidade; Solilóquio; Jogos dramáticos; Construções de Antígona.

**Aquecimento:**

O diretor teve como proposta deste encontro o reconhecimento do espaço do palco e dos planos de ação dramática. Colocou uma música e pediu para que os presentes dançassem usando todo o espaço do palco e elevassem e abaixassem o corpo conforme o ritmo que tocava.

**Dramatização:**

Após o aquecimento o diretor fez a proposta de um exercício cênico de livre interpretação de cenas, com o intuito de que os participantes explorassem o espaço do palco e plateia, assim como o texto. Simultaneamente os atores sozinhos, ou em pares, ou trios, recriavam, com o texto em mão, cenas soltas, espontaneamente. Seguindo apenas duas consignas, deveriam usar o máximo de espaço possível e seus movimentos deveriam seguir os sentimentos da cena escolhida.

**Leitura de grupo:**

Houve certa dissonância dentro do grupo. Indivíduos extrovertidos, mesmo se perdendo do contexto da peça, lidaram bem com o improviso, alguns grupos se mantiveram mais introspectivos, estes manifestaram desconforto por não se sentirem preparados para lidar com a interpretação espontânea usando todo o espaço e ao mesmo tempo da totalidade do grupo.

**Temas abordados:**

Espontaneidade e representação; Percepção do espaço e dos movimentos da peça; Jogos dramáticos; Divisão de narrativa; Teatro da Espontaneidade.

**Aquecimento:**

O encontro se inicia com o diálogo sobre a estrutura da peça, seus elementos que forma o contexto narrativo. Nessa conversa o destaque foi para formação de cenas e, a partir dessas, o desenho de um desencadear do enredo do texto. A partir dessa conversa, destacaram as principais cenas, que serviriam como um resumo da peça. Assim como as motivações e os temas que cada uma aborda. Com isso em mente, foi pedido um aquecimento corporal com alongamento e caminhar, tendo em mente a cena escolhida para dramatizar.

**Dramatização:**

Divisão em três grupos, que comporiam, de forma improvisada, uma das três cenas centrais da peça, dando maior relevância aos temas dialogados que as representasse: a justiça (início), o querer (meio), o medo (final). No decorrer de cada uma dessas cenas, o diretor pediu solilóquios para entender os sentimentos e motivações dos atores ao representar. Ao final da primeira vivência, houve troca de papéis entre todos os integrantes, para que todos tivessem a oportunidade de vivenciar seu interlocutor.

**Leitura de grupo:**

O grupo gostou de trabalhar a peça por outro viés, compreendendo as motivações por detrás de suas personagens. No compartilhar trouxeram a questão da profundidade de suas personagens e como a troca de papéis lhes ajudou a perceber a intensidade e significado de algumas passagens da peça. Se sentindo com maior propriedade sobre suas personagens por compreendê-las psicologicamente, indo além do texto e vendo o conjunto, o todo da peça.

**Temas abordados:**

Jogos dramáticos; Inversão de papéis; Solilóquio; Construção de personagens; Divisão de narrativa; Cenas e temas centrais da peça.

**Aquecimento:**

Para esse encontro o diretor propõe uma nova vivência apenas com atores que interpretariam Antígona e Creonte. Iniciou o encontro pedindo para que eles se debruçassem sobre os momentos de conflitos entre as personagens, localizando no texto os diálogos mais significativos entre as personagens. Solicitou que colocassem esse diálogo no corpo e que caminhassem pensando nele.

**Dramatização:**

A dramatização se deu por um jogo dramático encenado as falas demarcadas. Os atores começavam o jogo face a face, então, quando um começava a falar, andava para frente e o que ouvia andava para trás, e vice-versa em cada uma das falas. O diretor pediu para que a velocidade e força do movimento se assemelhassem ao grau de intenção de cada uma das falas.

**Leitura de grupo:**

O grupo novamente se afeiçoou com o trabalho realizado, achou que contribuiu muito para o desenvolvimento da peça, assim como suas personagens. Houve, porém, a necessidade de interpolação de resistência para ajudar os atores a melhor se expressarem.

**Temas abordados:**

Jogos dramáticos; Interpolação de resistência; Solilóquio; Construção de personagens; Divisão de narrativa.

**Aquecimento:**

Nesse encontro o diretor propôs a primeira passagem na íntegra da peça, todos tendo o texto em mãos, e dessa forma fazer a divisão de cenas entre os atores. Antes de iniciar as dramatizações, o diretor propõe um alongamento e um aquecimento vocálico.

**Dramatização:**

Passagem da peça com o texto em mãos. Divisão das passagens entre os atores. Nem todos os atores estavam presentes, então o diretor e o preparador de atores representaram em alguns momentos. Como não foi possível traçar a totalidade da peça em um único encontro, o diretor pediu que continuassem o mesmo trabalho no encontro seguinte.

**Leitura de grupo:**

O grupo teve problemas em se expressar tendo o papel em mãos. Em alguns momentos o diretor pediu para refazer as cenas, retirando o texto, o que visivelmente contribuiu para o alcance necessário.

**Temas abordados:**

Teatro; Teatro da espontaneidade; Passagem da peça.

**Aquecimento:**

O encontro se inicia com uma conversa em grupo para delinear os diferentes momentos que cada personagem passa no decorrer da narrativa. A partir desse diálogo, foi traçado junto com os participantes, as cenas principais com maior enfoque nos personagens secundários e o papel deles dentro da peça. Foi pedido um exercício de caminhar para ajudar no aquecimento corporal para a dramatização que se seguiria.

**Dramatização:**

Com o foco presente nos personagens secundários da narrativa, foi solicitado que os participantes, em duplas, recriassem algumas das principais cenas, tendo que estar presente um personagem principal e um secundário. Na dramatização, o personagem secundário da cena deveria ser interpretado por alguma das atrizes que fariam o papel da protagonista, Antígona, e a partir desta vivência, aprimorar o significado das cenas entre os atores.

**Leitura de grupo:**

O grupo desenvolve cada vez mais autonomamente sua visão da peça, já apresentava boa apropriação das personagens e desenvolvem mais suas próprias interpretações, direcionando suas atuações.

**Temas abordados:**

Construção de diferentes linhas de desenvolvimento da personagem por diferentes óticas; Divisão de narrativa; construção de personagens.

**Aquecimento:**

A partir deste encontro, foi decidido que o foco da continuação do trabalho com o teatro da espontaneidade seria diretamente debruçado na apresentação da peça. E que este seria o último encontro tendo como temática a construção de personagem. Após conversa sobre a continuação do trabalho, foi pedido que os participantes fizessem uma breve meditação sobre a peça, a personagem que iriam representar, a narrativa e seus significados.

**Dramatização:**

Durante a dramatização interna, o diretor guiou os participantes a se encontrarem com seus personagens, os motivos que levaram a escolha da representação, e o que seria vivê-los, seu passado, presente, sonhos, escolhas. Através deste exercício, conseguiu a aproximação do ator de seu personagem, não apenas pelo momento da peça, mas encará-lo como uma pessoa e toda complexidade embutida nesta definição.

**Leitura de grupo:**

Houve grande entrega dos participantes ao método utilizado. A dramatização interna foi uma ferramenta valiosa para a imersão do grupo nas personagens da narrativa.

**Temas abordados:**

Jogos dramáticos; Construção de personagens; Encontro entre ator e personagem.

**Aquecimento:**

Ao sentarem em roda, o encontro se inicia com uma breve conversa sobre os encaminhamentos decididos que continuarão o processo de preparação dos atores. Trabalho direto sobre a peça, com todas as passagens de cena. Dando enfoque não ao texto decorado, mas a improvisação e espontaneidade requeridas para aprimorar a verossimilhança sobre o palco. Após, um exercício de aquecimento físico de caminhada pela sala, com diretor usando consignas que alteravam o ritmo dos gestos dos atores conforme diferentes passagens da peça.

**Dramatização:**

Inicia-se a dramatização com os atores assumindo suas posições no palco. As cenas passam seguindo a ordem da peça, sem o uso do texto pelos atores, e sem a necessidade de falas decoradas. Em momentos o diretor pede solilóquios tanto para as personagens representadas, como para os atores, dessa forma explora melhor os sentimentos vividos. Acontecem também algumas inversões de papéis, para permitir a vivência dos personagens que se opõem, aprimorando o entendimento de si e do outro. Como não houve tempo hábil para o término do trabalho, o mesmo seria continuado em vivência posterior.

**Leitura de grupo:**

Ansiedade foi o sentimento que mais foi mencionado entre os participantes. Todos possuíam grandes expectativas com a apresentação e isso ficou muito claro nos diálogos do início e do fim da vivência.

**Temas abordados:**

Inversão de papéis; Jogos dramáticos/Teatro Espontâneo; Solilóquio; Construção da personagem; Passagem da peça.

**DATA: 08/05/2013 – 15º ENCONTRO**

**EGO AUXILIAR**

**Aquecimento:**

Continuação do trabalho iniciado no dia 24 de abril. Para aquecimento físico e vocálico o diretor colocou uma música conhecida pelos participantes e propôs que todos caminhassem e cantassem seguindo a melodia.

**Dramatização:**

Passagem de cenas restantes do ensaio anterior.

**Leitura de grupo:**

O grupo continua a manifestar ansiedade e certo receio quanto à apresentação. O diretor no final de seu trabalho faz uma conversa geral na busca de animar e acalmar os participantes.

**Temas abordados:**

Teatro; Passagem da peça.

**DATA: 10/05/2013 – 16º ENCONTRO**

**EGO AUXILIAR**

**Aquecimento:**

O encontro se inicia com uma conversa com o grupo a fim de ressaltar alguns problemas analisados no ensaio. O diretor pontua sobre as marcações da peça. Tempo e espaço em que cada ator deverá se fazer presente. O aquecimento é feito por um jogo de cenas em que os atores deveriam ocupar espalhadamente e em constante movimento os espaços do palco e criar uma conversa casual em que todos fariam somente uma vez. No momento da fala, o ator da vez deveria se posicionar no centro do palco.

**Dramatização:**

Na dramatização o trabalho continuou com as passagens de cena. Novamente do início. Dessa vez a ênfase se deu nas marcações com uma cobrança maior do diretor no posicionamento, entrada e saída dos atores. Novamente o trabalho não teve conclusão dado o tamanho da peça, decidiu-se continuar em próximo encontro.

**Leitura de grupo:**

A ansiedade do grupo continuava, mas já demonstravam desenvoltura e apropriação das personagens, apresentando dificuldade apenas em algumas coreografias e marcações.

**Temas abordados:**

Passagem da peça, com foco em suas marcações; Teatro; Espaço/tempo; Jogo dramático.

**Aquecimento:**

Continuação do trabalho anterior de passagem da peça e marcações. No aquecimento foi feito o mesmo exercício do encontro anterior; o jogo da conversa em grupo utilizando todo o espaço do palco.

**Dramatização:**

Passagem da peça, como foco nas marcações. O diretor interrompeu o andamento da vivência diversas vezes, trabalhando individualmente com os atores suas marcações, falas e posturas. Novamente o trabalho não se encerrou, propondo sua continuidade no próximo encontro.

**Leitura de grupo:**

O grupo manifestou certo desconforto com algumas atitudes incisivas do diretor, fato que foi encaminhado e resolvido no diálogo de desfecho da vivência.

**Temas abordados:**

Teatro; Espaço/tempo; Passagem da peça, com foco nas marcações.

**DATA: 13/05/2013-18º ENCONTRO  
(Cap. 3.3 - A Morte de Antígona)****DIRETOR****Aquecimento:**

Mesmo havendo a necessidade de conclusão do trabalho realizado em encontro anterior, em diálogo de aquecimento uma das atrizes manifestou sua dificuldade em interpretar o desfecho da peça (morte de sua personagem) por não lidar bem com esta questão pessoalmente. Foi proposto então que neste encontro trabalhássemos a morte de Antígona dado o tema que emergiu por um dos participantes do grupo. No aquecimento foi proposto que todos relaxassem e meditassem de olhos fechados sobre o significado da morte da protagonista na peça e, quando se sentissem aquecidos dentro do tema, abrissem os olhos como forma de demonstração. Depois de meditar, foi solicitado que fizessem individualmente uma estátua usando o corpo para representar o tema e a cena em questão.

**Dramatização:**

Para a dramatização foi proposta a recriação da cena da morte de Antígona. A cena foi representada e em momentos houve solilóquios para buscar tanto da personagem como das atrizes os sentimentos que estavam envoltos no momento. A troca de papéis também foi utilizada para que pudessem ver e sentir suas ações como espectadoras. Traçamos também, em discussão, outros possíveis desfechos e seus significados, para contrastar com os originais e perceber o que representam os motivos e o final dentro da história e para a personagem.

**Leitura do grupo:**

A atriz que fez a proposta deste trabalho saiu mais calma da vivência. Conseguiu sua imersão na personagem, mas também o afastamento pessoal necessário para a entrega na representação dramática, ponto este que foi conversado no compartilhar da vivência.

**Temas abordados:**

Construção de personagem; Solilóquio; Troca de papéis; A morte do querer.

**DATA: 15/05/2013 – 19º ENCONTRO**

**EGO AUXILIAR**

**Aquecimento:**

Para o terceiro encontro para finalizar a proposta iniciada, o diretor realiza novamente com o grupo o aquecimento do jogo da conversa em grupo, mas dessa vez pedindo que o diálogo desenvolvido seja das personagens relatando os acontecimentos da peça.

**Dramatização:**

Continuação das cenas faltantes para o ensaio de marcação. Novamente o diretor intervém onde acha necessário e auxilia os atores nas marcações em cena, falas e posturas.

**Leituras de grupo:**

Há ainda certa insegurança causada pela ansiedade, apesar de alguns problemas com as marcações o grupo se torna mais maduro com as vivências e se concentra mais no trabalho realizado.

**Temas abordados:**

Teatro; Espaço/tempo; Passagem da peça, com foco nas marcações.

**DATA: 17/05/2013 – 20º ENCONTRO**

**EGO AUXILIAR**

**Aquecimento:**

Ao iniciar o encontro o diretor retoma a importância dos ensaios individuais fora do espaço das vivências. Cobra os atores a decorarem melhor suas falas e entradas em cena, além dos seus espaços e ações no palco, buscando deixar mais fluída a ação dramática. Para o aquecimento o diretor propõe para os atores uma imersão nas personagens que irão representar. Pede que se espalhem pelo palco e fiquem a vontade, de pé, sentado ou deitados. Coloco uma música instrumental e pede para que descansem que relaxem.

**Dramatização:**

Ensaio geral. Dado o tempo reservado para o ensaio, foi repassada metade da peça, para então dar continuidade no próximo encontro.

**Leitura do grupo:**

É visível que diminuiu a ansiedade dos atores. O aquecimento contribuiu bastante, além das conversas no início e no fim de cada encontro.

**Temas abordados:**

Teatro; Aquecimento interno; Ensaio geral.

**Aquecimento:**

O encontro se inicia com uma conversa sobre tudo o que foi trabalhado nas vivências psicodramáticas e como elas ajudaram no desenvolvimento dos atores para a peça. Pediu-se então que os participantes relatassem seus encontros preferidos e como eles auxiliaram na evolução do treinamento. Por fim, como um recorte geral da conversa e das vivências foi proposto que os atores criassem em grupo uma imagem corporal que simbolizasse o caminho de Antígona pelo Psicodrama.

**Dramatização:**

Como havia tempo maior para desenvolver a vivência, foi feito um ensaio geral de toda a peça. Durante o decorrer das cenas foram feitos solilóquios, duplos e espelhos para ressaltar e conscientizar os atores as emoções contidas nas personagens e melhorar a experiência da dramatização.

**Leitura de grupo:**

Depois de um intenso trabalho de construção das personagens e entendimento da narrativa, tema, conceitos-chave, contexto etc., os atores se sentiram com mais propriedade para trabalhar seus papéis. A interpretação transpôs a questão de memorização de falas e marcações de cena, para a interpretação das intenções. Todos manifestaram segurança em demonstrar o sentimento que suas personagens pediam, atribuíram a isso o trabalho de desmembramento do texto e de troca de papéis, que lhes conferiu profundidade no entendimento por se desprender do texto e lidar com a personagem pela construção de um indivíduo em toda sua complexidade.

**Temas abordados:**

“Antígona” ensaio geral e desfecho das vivências psicodramáticas; Teatro; Teatro da Espontaneidade; Técnicas de solilóquio e espelho.

**Aquecimento:**

O diretor inicia a vivência com um diálogo retomando o encontro anterior e motivando o grupo para os momentos finais de ensaio para a apresentação. Para o aquecimento chama novamente uma amiga professora de ioga para fazer um exercício de alongamento com os atores.

**Dramatização:**

Retomada da passagem da peça iniciada no encontro anterior.

**Leitura de grupo:**

Nesse momento o grupo já se encontra mais preparado para a apresentação. Ainda há ansiedade, mas é visível a melhora e maior confiança.

**Temas abordados:**

Teatro; Espaço/tempo; Ioga – alongamento.

**DATA: 23/05/2013 – 23º ENCONTRO**

**EGO AUXILIAR**

**Aquecimento:**

Último ensaio antes da apresentação da peça. O encontro se inicia com uma conversa em roda com todos os envolvidos na peça. O diretor primeiramente agradece pela participação e empenho e parabeniza pelo resultado a que chegaram. Antes da passagem da peça, propõe um exercício de alongamento, caminhar e projeção de voz.

**Dramatização:**

A peça é passada na íntegra, com todos os detalhes. Quando havia algum erro a cena era refeita desde o início.

**Leitura de grupo:**

O encontro foi exaustivo, mas necessário para o aprimoramento que faltava para a encenação. O grupo saiu cansado, mas satisfeito. Havia ainda traços de insegurança, mas todos sabiam sobre seus papéis na apresentação.

**Temas abordados:**

Teatro; Jogos dramáticos.

**DATA: 24/05/2013 – 24º ENCONTRO**

**ESPECTADOR**

**Aquecimento:**

Auditório preparado, palco e cenário prontos, luzes posicionadas, som ajustado. Tudo no lugar para a apresentação. Todos nervosos, para amenizar, um exercício de ioga e canto. O diretor e o preparador fazem suas últimas falas antes da apresentação, tentando reforçar todo o trabalho já feito e aumentar a confiança de todos. As portas do auditório se abrem e os espectadores começam a entrar.

**Dramatização:**

A peça é apresentada duas vezes, com um breve intervalo de meia hora entre as apresentações. Na primeira, os atores começam com um pouco de travas nas ações e falas, mas aos poucos vão se soltando. Terminam a peça em lágrimas, pela peça, pelo árduo trabalho, pelo sucesso, pelos ombros mais leves. Na segunda apresentação. Leveza nas cenas, como se tudo já fizesse parte da vida deles, já se sentiam atores e não alunos. Soltos. Choros de alegria.

**Leitura de grupo:**

No início o grupo estava ansioso com a apresentação, mas no decorrer da peça tudo foi se amenizando, na segunda apresentação essa ansiedade já não tinha mais lugar, tudo ocorreu de maneira bela e como planejado.

**Temas abordados:**

Jogos dramáticos; Apresentação da peça.

## ANEXO II - Registro Fotográfico da Apresentação de Antígona

### ENSAIOS







## APRESENTAÇÃO













**CRÉDITO DAS IMAGENS: DOUGLAS RENE**